Thomas Noon Talfourd

als Dramatiker.

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung der Doktorwürde der philosophischen Fakultät der Albertus-Universität zu Königsberg i. Pr.

vorgelegt von

ERNST SASCHEK
aus Danzig.

Danzig.
A. Müller vorm. Wedelsche Hofbuchdruckerei
1911.

Gedruckt mit Genehmigung
der philosophischen Fakultät der Albertus-Universität
zu Königsberg i. Pr.

Referenten: Herr Geheimer Regierungsrat Prof. Dr. Kaluza.
Herr Geheimer Regierungsrat Prof. Dr. Baumgart.

Meinem Vater

und

dem Andenken meiner Mutter!

Inhalt.

Literatur-Angaben.

Asher, Englands Dichter und Prosaisten der Neuzeit. Berlin 1853. (Nach Angabe des Verfassers nach sicheren Quellen gearbeitet.)

Athenaeum, Vom 1. 7. 1854 (Nr. 1392).

Baumgart, Handbuch der Poetik. Stuttgart 1887.

Byron, Works. London 1905 (Murray).

Brandl, Byron und die Antike. Beilage zur Münchener Allgem. Zeitung von 1893, Nr. 147.

Chambers Cyclopaedia of English Literature, Bd. III.

Christ, Griechische Literaturgeschichte. 5. Aufl. München 1908.

Dictionary of National Biography, Bd. 55 u. a.

Edinburgh Review vom Juli 1837 und Oktober 1837.

Elze, Lord Byron, 3. Aufl. Berlin 1886.

Engel, Geschichte der englischen Literatur. 4. Aufl. Leipzig 1897.

Ermatinger, Die attische Autochthonensage bis auf Euripides, Diss. Berlin 1897.

Euripides, Dramen.

O. Gruppe, Griechische Mythologie und Religionsgeschichte, München 1906, 2 Bde.

O. F. Gruppe, Ariadne. Die tragische Kunst der Griechen. Berlin 1834.

Hettner, Die romantische Schule. Braunschweig 1850.

— Geschichte der englischen Literatur des 18. Jahrhunderts. 5. Aufl. Braunschweig 1894.

Hunt, Autobiography with Reminiscences of Friends and Contemporaries. 3 Bände. Lond. 1850 u. 1860.

Keats, Poetical Works. Lond. 1907. (Globe-Ed.)

Kellner, Die englische Literatur im Zeitalter der Königin Viktoria, Leipzig 1909.

Körting, Grundriß der Geschichte der englischen Literatur. 5. Aufl. Münster 1910.

Lambs Life, Letters and Writings, ed. by P. Fitzgerald, London 1886, 6 Bde.

Lehrs, Populäre Aufsätze aus dem Altertum. Leipzig 1875.

Lotheissen, Geschichte der französischen Literatur im 17. Jahrhundert. 4 Bde. Wien 1879.

Macreadys Reminiscences and Selections from his Diaries and Letters, ed. by Sir Fred. Pollock, London 1875. 2 Bde.
North British Review, Mai 1856 (Nr. 49).
Quarterly Review, Sept. 1835, Bd. 54.
Revue des deux Mondes, 1. 12. 1849.
Schlegel, Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. 2. Aufl. Heidelberg 1817. 3 Bde.
Scott, Tales of a Grandfather, Edinb. 1865.
Shelley, Poetical Works, Boston 1892, 4 Bde.
Sittl, Geschichte der griechischen Literatur, III. Teil, München 1887.
Sophokles, Dramen.
Taine, Histoire de la Littérature Anglaise, Paris 1882. Bd. 4.
Talfourd, Memoirs of Charl. Lamb, ed. by P. Fitzgerald. London 1892.
Thorndike, Tragedy. (The Types of English Literature, III. ed. by W. A. Neilson.) London 1908.
Weil, Études sur le drame antique. Paris 1897.

Einleitung.

Talfourds Stellung in der englischen Literaturgeschichte.

Die ersten Jahrzehnte der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts wurden von jener Bewegung beherrscht, die man mit dem Namen Romantik zu bezeichnen pflegt. In stofflicher Hinsicht können wir in England zwei Hauptrichtungen derselben unterscheiden. Die eine, die eine Neubelebung der nationalen Vergangenheit anstrebte, wählte hauptsächlich nationale Stoffe zu dichterischer Behandlung und verband mit ihr ein eingehendes Studium der heimischen Vorzeit; die andere mehr kosmopolitische Richtung bediente sich mit Vorliebe, sich über räumliche und zeitliche Schranken hinwegsetzend, fremder Stoffe und behandelte sie mit starker Subjektivität. Jene Richtung ist die ursprüngliche, ihr Hauptvertreter ist Scott; diese, die neben und nach ihr entstand, kann durch Byron repräsentiert werden.

Die romantische Bewegung ist in England um die Mitte des 18. Jahrhunderts als Reaktion gegen die verkünstelte Zeit des Pseudoklassizismus entstanden. Sie forderte die Rückkehr zur Natur, zur Wahrheit. Daher erwachte jetzt die Liebe zur geschichtlichen Forschung, und auch in der Dichtung zeigt sich ein eifriges Streben nach historischer Treue, wie es uns in den Werken Walter Scotts entgegentritt. Mit ihrer späteren Richtung aber entfernt sich nicht nur die Romantik immer mehr von ihrem Ziele, sondern wir haben hier die merkwürdige Erscheinung, daß sie nahe daran ist, auf einem andern Wege zu ihrem Ausgangspunkt zurückzukehren. Denn die starke Subjektivität, die sich in Byrons Dichtungen aus-

prägt, kann, wenn sie bei Benutzung gegebener, historischer oder mythologischer Stoffe gewaltsam eingedämmt werden muß, sehr leicht, zumal bei kleineren Talenten, künstliche Geschraubtheit und Unwahrheit zur Folge haben.[1])

Der Dichter, mit dem wir uns in vorliegender Arbeit zu beschäftigen haben, bildet gewissermaßen das Bindeglied zwischen dieser späteren Richtung der Romantik und einem neuen Pseudoklassizismus. Er steht noch auf dem Boden der Romantik, hat aber doch schon vieles mit dem französischen und englischen Klassizismus gemeinsam. Ein gewisser Unterschied wird freilich immer bestehen müssen. Denn die ganz anderen geschichtlichen und kulturellen Verhältnisse, in denen unser Dichter lebte, müssen bewirken, daß seine Dramen einen wesentlich anderen Eindruck auf uns machen, als z. B. das französiche Hofdrama zur Zeit Ludwig XIV.

Die Verbindung von Romantik mit Klassizismus ist nicht neu. Wir können sie in Deutschland einige Jahrzehnte früher bei A. W. von Schlegel wahrnehmen und sie taucht später in Frankreich bei Viktor Hugo wieder auf. Talfourd führt sie in der dramatischen Poesie als erster in England ein. Zwar scheint es, als ob schon Shelley ihm hierin vorangegangen ist. Aber ob dessen Dichtung „Hellas" als Drama bezeichnet werden kann, hat er selbst, in der Vorrede des Stückes, stark bezweifelt, und auch der „Prometheus Unbound" gehört nach unserem modernen Empfinden wohl mehr zur lyrischen als zur dramatischen Gattung.

Talfourd ist der erste in England, der in neuerer Zeit sich ernstlich bemüht hat, das Drama der großen griechischen Tragiker nachzuahmen und in die englische Literatur einzuführen. Mit griechischer Literatur und Kunst wohl vertraut, war er dazu wohl berufen. Daß in unseren Augen der positive Erfolg seines Bemühens nur gering ist, liegt eben wieder an den Zeitverhältnissen. Talfourd stand noch viel zu sehr im Banne jener späteren Richtung der Romantik, als daß er ein volles Verständnis für den Geist des griechischen Altertums hätte gewinnen und griechische Anschauungen und Zustände mit genügender Objektivität hätte schildern können.

---

[1]) Eben diese Vorwürfe macht Elze (a. a. O. S. 104) schon Byron.

Bei seinen Zeitgenossen fanden Talfourds Stücke großen Anklang. Sie wurden in England und Amerika zahlreich aufgeführt und besonders sein Hauptwerk „Ion" erntete Kritiken, die des Lobes voll waren. So bringt die „Quarterly Review", der der Dichter ein Exemplar seines Privatdruckes zugesandt hatte, eine ausführliche Besprechung des Dramas nebst Textproben, die mit dem Satze schließt: „We have high gratification in seeing Philip von Artevelde, followed within so short a space, by this splendid attempt to recall into the power of life and sympathy the long-buried genius of the antique Tragedy of Fate." [1])

Findet einerseits die glänzende Aufnahme, die Talfourds Stücke erfuhren, in dem damaligen Zeitgeschmack ihre Erklärung, so darf doch auch nicht unberücksichtigt bleiben, welch ein bedeutender Tiefstand in der englischen Literatur gerade zu Talfourds Zeit herrschte, sodaß Talfords Stücke für das an weit schlechtere Kost gewöhnte Publikum etwas Außerordentliches bedeuten mußten. Wird doch allgemein die Zeit von Byrons Tode bis zum Auftreten Tennysons und Brownings als ein literarisches Interregnum geschildert. Interessant sind in dieser Hinsicht die Worte der „Edinburgh Review",[2]) mit denen sie bei Gelegenheit einer Besprechung von Brownings „Strafford" die damaligen Theaterzustände treffend kennzeichnet: „Our theatre does in fact seem approaching the last crisis of its long agony. The reading and critical part of the public have deserted it, chiefly because talent is growing more and more solitary and fastidious in its habits, and the lonely enjoyments of literature engross so much of its attention as to leave little time for the socialities of the stage. Fashionable people eschew it, because it interferes with fashionable hours and because it brings them into unfashionable places and company. And of the more sober and simple class of society — in which perhaps, no longer ago than the later days of Garrick and the earlier ones of Kemble, the drama found its strongest support — prevalent religious scruples, it is said, now keep away a very large proportion."

[1]) Quarterly Review, Bd. 54 (September 1835) S. 505 ff. Vergl. auch die Anmerkung auf Seite 61 daselbst (Juli 1835).
[2]) Edinburgh Review, Juli 1837, S. 133.

Schon im Jahre 1849 äußert I. Milsand in einer Kritik betitelt „Le drame contemporain en Angleterre“ [1]) gegen Talfourds antikisierende Tragödien starke Bedenken. Heute übergehen ihn die meisten, und gerade englische Literaturgeschichten, mit Stillschweigen; deutsche, wie Engel [2]) und Kellner [3]) heben sein Hauptwerk Ion anerkennend hervor. [4]) Eine Spezialuntersuchung über Talfourds Dramen ist noch nicht vorhanden. Wenn auch seine Dramen viele Mängel und Schwächen aufweisen und besonders seine Nachahmung antiker Motive fast ganz verfehlt ist, so steht doch andererseits fest, daß sie die Erzeugnisse jener Dramenschreiber, die zu seiner Zeit für die englische Bühne arbeiteten, weit überragen und immerhin mehr Beachtung verdienen, als ihnen bisher zuteil geworden ist.

Talfourds Leben. [5])

Thomas Noon Talfourd wurde am 26. Mai 1795 zu Reading, einem Städtchen in der englischen Grafschaft Berkshire geboren. [6]) Sein Vater, Edward T., war ein Brauer, seine Mutter die Tochter von Thomas Noon, einem Geistlichen. Nachdem der junge Talfourd zunächst auf verschiedenen Private Schools Unterricht genossen hatte, sandte ihn sein Vater, der ein Dissident war, im Jahre

[1]) Revue des deux mondes 1. 12. 1849, S. 832 ff. Ein Auszug daraus ist in deutscher Uebersetzung im „Magazin für die Literatur des Auslandes“ Berlin 26. 3. 1850 (Nr. 37) S. 146 ff. erschienen.

[2]) a. a. O. S. 493.

[3]) a. a. O. S. 290.

[4]) Körting (a. a. O. S. 400) nennt Ion sogar „das berühmte antikisierende Drama“.

[5]) Der Verfasser konnte hier nicht die ganze vorhandene Literatur benutzen, weil sie ihm nicht erreichbar war. Auch mangelte es ihm an urkundlichem Material, wie Memoiren, Briefen usw. des Dichters, die, wenn noch vorhanden, sich im Privatbesitz befinden dürften, für eine kritische Biographie aber unentbehrlich sind.

[6]) Das Dict. of National Biogr. weist ausdrücklich darauf hin, daß dieses Datum beurkundet ist und daß das in biographischen Notizen oft angeführte vom 26. 1. 1795 auf einem Irrtum beruhe. Ich habe dieses letztere bei Asher (a. a. O. S. 131) und Körting (a. a. O. S. 400) gefunden. Ersterer schreibt auch irrtümlich Wiltshire statt Berkshire.

1808 auf die Dissidentenschule zu Mill-Hill, wo er zwei Jahre verblieb. Von dort kehrte er nach seiner Vaterstadt zurück und trat in die Grammar School des Dr. Valpy ein, die sich damals eines ausgezeichneten Rufes erfreute.[1]) Hier soll er, durch seine Vorliebe zum Drama, das die Dissidenten streng verboten, bewogen, aus den Reihen derselben in die englische Kirche übergetreten sein.[2]) Dr. Valpy gebührt das Verdienst, die Grundlage für seine klassische Ausbildung gelegt zu haben, die er später durch eigene Studien immer mehr vertiefte und von der seine späteren Schriften Zeugnis ablegen. Wieviel er Dr. Valpy verdankte, hat er später in der Vorrede zur ersten Ausgabe seines „Ion" vom 26. 5. 1836 selbst ausgedrückt, in der er seinem Lehrer ein ehrenvolles Denkmal setzte.

In diese Zeit seines Schulbesuches fallen auch Talfourds erste dichterische Versuche. Bereits im Jahre 1811 gab er ein Bändchen didaktischer Gedichte unter dem Titel „Poems on Various Subjects" (London 1811) heraus,[3]) die, wie er sagte, den Zweck haben sollten, „to advance the cause of religion and morality" und zu denen die „Monthly Review" bemerkte, „his lines are smooth, but some of his opinions are rather enthusiastic".[4])

Im Jahre 1813 verließ Talfourd auch diese Schule, und da man inzwischen auf sein rednerisches und juristisches Talent aufmerksam geworden war, übergab ihn sein Vater dem berühmten Juristen Joseph Chitty in London zur Ausbildung, doch soll er hier den größeren Teil seiner Zeit mit dem Studium von Literatur und Politik zugebracht haben.[5]) Dafür spricht auch die rege literarische Tätigkeit, die er jetzt, wohl auch zur Vergrößerung seines Einkommens, entfaltet. Vornehmlich war es der „Pamphleteer", mit dem er in rege Verbindung trat und dessen Besitzer W. Evans ihm zu Beginn des Jahres 1815 die

---

[1]) Richard Valpy (1754—1836) berühmter Schulmann, dessen Grammatiken zu seiner Zeit weit verbreitet waren. Er ist berüchtigt als „one of the hardest floggers of his day". (Dict. Bd. 58.)

[2]) Nach Asher, a. a. O. S. 131.

[3]) Nach Asher unter Anleitung seiner Lehrer. Die gelegentlich seines Todes in der North Brit. Rev. (a. a. O.) erschienene Biographie erwähnt diese Gedichte garnicht.

[4]) zit. nach Dict. a. a. O.

[5]) Nach Dict.

persönliche Bekanntschaft mit Charles Lamb verschaffte,[1]) die bald zu dauernder Freundschaft führen sollte. Durch Lamb lernte er bald darauf Wordsworth kennen,[2]) der auf ihn einen nachhaltigen Einfluß ausübte.[3]) In dem von Talfourd in demselben Jahre im „New Monthly Magazine" veröffentlichten Aufsatze „An Estimate of the Poetry of the Age" weist er Wordsworth den ersten Rang unter den Dichtern der Neuzeit an.

Im Jahre 1817 gab Talfourd das Studium bei Chitty auf und übte zunächst auf eigene Hand als juristischer Anwalt seinen Beruf aus. Daneben widmete er sich aber mehr als früher seinen schriftstellerischen Neigungen. Seine literarischen Arbeiten — u. a. Aufsätze über Scott, Godwin, Maturin, Ch. Lloyd und andere Zeitgenossen — erschienen zunächst hauptsächlich in dem „New Monthly Magazine", das ihm die Leitung seiner dramatischen Abteilung übertragen hatte. Nach der Gründung der „Retrospective Review" im Jahre 1820 wurde er aber auch an dieser ein eifriger Mitarbeiter; hervorzuheben sind seine Artikel „Homer the Great Tragedian" und „The Greek Lyric Poems". Auch war er mehrere Jahre juristischer Berichterstatter der „Times". Seine vielseitige literarische Tätigkeit verschaffte ihm allmählich zu den angesehensten schriftstellerischen Kreisen Londons Zutritt; so stand er mit Dickens, Coleridge, Browning, Leigh Hunt, Godwin, Procter und Hazlitt im Verkehr.

Im Jahre 1821 wurde Talfourd von der Society of the Middle Temple zum Barrister (Advokaten) ernannt und erhielt bald bedeutende Praxis. In das folgende Jahr fällt seine Vermählung mit Rachel Rutt, der ältesten Tochter von John Towill Rutt, der durch seine reiche publizistische Tätigkeit bekannt ist.

Aber trotz der hohen Anforderungen, die jetzt sein Beruf an ihn stellte, ruhten seine literarischen Arbeiten nicht. Von bedeutenderen wissenschaftlichen Abhandlungen sind aus dieser und der folgenden Zeit zu erwähnen eine

---

[1]) Näheres hierüber s. Talfourd, Memoirs of Charles Lamb (vergl. S. 7 dieser Arbeit) S. 74, besonders die hübsche Szene auf S. 75, in der er seine Unterhaltung mit Lamb schildert.

[2]) Ebenda S. 77.

[3]) Talfourd sagt darüber in der Vorrede zum „Ion": „My taste and feeling, as applied to poetry, underwent an entire change consequent on my becoming acquainted with the poetry of Wordsworth". (Ed. Routledge S. 23.)

Geschichte der griechischen Dichkunst und ein Aufsatz über griechische und römische Geschichte; beide Arbeiten schrieb er für die „Encyclopaedia Metropolitana". Besonderes Verdienst erwarb er sich um das Andenken seines Freundes Charles Lamb, dessen Briefe er im Jahre 1837 unter dem Titel „The Letters of Charles Lamb with a Sketch of his Life" in zwei Bänden herausgab.[1]) Elf Jahre später veröffentlichte er als Fortsetzung dazu „Final Memorials of Charles Lamb, consisting chiefly of his Letters not before published, with Sketches of some of his Companions".[2]) Auch unterstützte er Bulwer bei der Herausgabe von Hazlitts Nachlaß im Jahre 1836. Talfourds Essays, die in verschiedenen Zeitschriften erschienen sind, sind gesammelt und in Band VII der Sammlung „Modern British Essayists", Philadelphia 1848 und 1850 abgedruckt worden.[3]) Gesondert erschienen sind seine Reisebeschreibungen, die er unter dem Titel „Vacation Rambles, comprising the Recollections of Three Continental Tours, in the Vacations of 1841, 1842 and 1843" veröffentlichte (London 1845, 2 Bde. mit Supplementband 1846).

Unterdessen hatte auch seine berufliche Tätigkeit bei seiner Behörde die gebührende Anerkennung gefunden. Mit besonderer Auszeichnung wurde er im Jahre 1833 zur Würde eines Sergeant-at-Law befördert.

Aber am bedeutungsvollsten wurde für Talfourd das Jahr 1836, das ihn auf einem ganz andern Gebiete plötzlich berühmt machte. Am 26. Mai 1836 wurde sein erstes Drama „Ion" auf dem Covent-Garden-Theater zu London unter außerordentlichem Beifall aufgeführt. Dadurch hatte er mit einem Schlage den Dichterruhm erlangt, nach dem

[1]) Die „Edinburgh Review", Oktober 1837, bringt eine ausführliche Besprechung des Buches nebst Auszügen aus Lambs Briefen. Der Aufsatz beginnt mit den Worten: „This is one of the most delightful additions to literary biography that has appeared since the publication of Hayleys „Life of Cowper".

[2]) Beide Arbeiten über Lamb sind im Jahre 1866 vereinigt und dann wiederholt aufgelegt worden; die Biographie wurde seit 1875 getrennt veröffentlicht. Die letzte Ausgabe derselben ist die auf Seite VIII zitierte von P. Fitzgerald. Sie ist illustriert und von F. mit Einleitung und Anmerkungen versehen.

[3]) Das Dict. hebt als besonders gelungen einen Artikel über Lord Eldon und Lord Stowell. erschienen in der „Quarterly Review", Dezember 1844, hervor; die „North Brit. Review" druckte seine Charakteristik Lord Tenterdens ab (aus dem „Law Mag.", Februar 1833).

er schon als Jüngling gestrebt hatte und den er schon lange im stillen ersehnt haben mochte. Mit Talfourds dramatischer Tätigkeit ist der Name eines Mannes eng verbunden, der sich auch sonst durch Unterstützung jüngerer Talente großes Verdienst erworben hat. Es ist dies der Schauspieler W. C. Macready (1793—1873). Wir sind über das Freundschaftsverhältnis beider Männer durch Macreadys Memoiren und Tagebücher gut unterrichtet.[1]) Danach muß Talfourd den nur zwei Jahre älteren Schauspieler schon in jungen Jahren kennen gelernt haben. Denn die erste Erwähnung Talfourds durch Macready bezieht sich auf den Herbst des Jahres 1820; er berichtet hier von einem „seiner gewöhnlichen Symposia" mit Talfourd, Wallace, Prokter u. a. Es folgt dann eine etwa zehnjährige Pause, wo Macready den Freund mit keinem Worte erwähnt. Erst seit 1833 wird der Dichter bei Macready wieder häufiger erwähnt, der nun von Besuchen und gemütlichen Abendessen, die bald im Hause des einen, bald in dem des andern stattfanden, zu berichten weiß. Besonders eingehend und mit sichtlichem Behagen schildert er den Tag der Erstaufführung des „Ion". Danach dürfte dieser Tag zu den schönsten in Talfourds Leben gehört haben. Nach der erfolgreichen Aufführung des Stückes vereinigten sich die Freunde des Dichters, der an diesem Tage gerade Geburtstag hatte, in seinem Hause zu einer Feier, und die Toaste und Glückwünsche, die man dem jungen Dichter darbrachte, wollten kein Ende nehmen.[2]) Daß auch die Zahl der dem Dichter schriftlich zugegangenen Gratulationen und sonstigen Mitteilungen, die sich auf sein Drama bezogen, recht groß gewesen sein muß, geht daraus hervor, daß Talfourd im Herbst desselben Jahres die Absicht ausspricht, aus den Briefen, die ihm von hervorragenden Persönlichkeiten zugegangen sind, eine Autographen-Sammlung zu veranstalten.[3])

Eine Enttäuschung bereitete jedoch Talfourd seinem Freunde durch seine zweite Tragödie „The Athenian Captive", die kaum zwei Jahre später dem „Ion" folgte. Die Rolle des Thoas, die Macready darstellen sollte, wollte diesem durchaus nicht gefallen, er bezeichnet die Lektüre

1) Siehe oben Seite VIII.
2) Macready II, S. 32 f.
3) Macready II, S. 54.

derselben als „a bitter drug". [1]) Dennoch setzte er dem Freunde zuliebe das Drama in Szene und am 4. August 1831 wurde das Stück auf dem Haymarket-Theater mit Erfolg aufgeführt. Mit dem wiederum nach zwei Jahren ebendort aufgeführten Drama „Glencoe or the Fate of the Macdonalds" beschloß Talfourd seine Laufbahn als Dramatiker. [2]) Leider scheint es, als ob seitdem auch die Freundschaft zwischen ihm und Macready erkaltete. Wenigstens erwähnt dieser im Laufe der nächsten zehn Jahre seinen Freund fast garnicht mehr; erst am Ende seiner Tagebuchblätter, gelegentlich der zu seinem Rücktritt von der Bühne veranstalteten Abschiedsfeier, taucht sein Name wieder auf. Es scheint fast, als ob die Gegensätze zwischen dem ruhigen, ernsten Juristen und dem viel beschäftigten, gefeierten Schauspieler doch schließlich sich fühlbar machten und eine über die Pflege gemeinsamer theatralischer Interessen hinausgehende Freundschaft nicht recht aufkommen lassen wollten.

Das letzte Jahrzehnt von Talfourds Leben verlief unter ruhiger beruflicher Arbeit. Schon in den Jahren 1835 und 1837 hatte er seine Vaterstadt im Parlament vertreten; im Jahre 1847 wurde er wieder gewählt. Wenige Jahre vor seinem Tode, im Jahre 1849, wurde ihm die Ehre zuteil, unter Verleihung der Ritterwürde auf den Richterstuhl erhoben zu werden. Von den zahlreichen Rechtsfällen, mit denen er beruflich zu tun hatte, mag der Prozeß gegen den Verleger Edward Moxon im Jahre 1841 hervorgehoben werden, in dem er als Verteidiger des wegen unberechtigter Veröffentlichung von Shelleys „Queen Mab" angeklagten Verlegers auftrat. Es ist dies die einzige seiner öffentlichen Reden, die Talfourd selbst veröffentlicht hat. Ueber seine juristischen Fähigkeiten urteilt die „North Brit. Review" [3]) folgendermaßen: „He was a sound lawyer: he was the soul of honour and integrity:

[1]) Macready, a. a. O. II, S. 107.

[2]) Erwähnt muß hier werden, daß Talfourd ein Jahr vor seinem Tode noch ein Drama „The Castilian, a tragedy on the history of Padilla" zunächst privatim drucken und dann auch veröffentlichen ließ. Es scheint jedoch nicht aufgeführt worden zu sein. Ich habe in das Drama, das nach der „North Brit. Rev." (a. a. O. S. 63) keinen dichterischen Fortschritt darstellt, keine Einsicht nehmen können. Vergl. auch die Kritik im Athenaeum darüber Nr. 1392 (1. 7. 1857).

[3]) a. a. O. S. 56.

his judgment was clear, and his understanding excellent; nor did he in any respect disappoint the favourable expectations which those who knew him well had formed of his fitness to be a judge".

Talfourd starb am 13. März 1854 zu Stafford im Alter von 59 Jahren. Während er eine Rede an die Geschworenen richtete, wurde er plötzlich vom Schlage getroffen und verschied wenige Stunden darauf in seiner Wohnung. Seine Ehe soll sehr glücklich gewesen sein.[1]) Es entsprossen ihr zahlreiche Kinder, von denen sich der älteste Sohn Frank (1828—62) als Komödien- und Burleskendichter einen Namen gemacht hat.[2])

Von Gestalt war Talfourd auffallend unansehnlich. Sein Charakter wird als durchaus edel geschildert, manchen in Not geratenen Autor soll er bedeutend unterstützt haben. Berühmt war seine Gastfreundschaft. Die auserlesenste Gesellschaft Londons pflegte in seinem Hause zusammenzukommen.

Ein Jahr nach seinem Tode wurde auf dem Crown Court zu Stafford eine Büste Talfourds errichtet; ein Bildnis von ihm, von Pickersgill gemalt, befindet sich in der National Portrait Gallery zu London.

---

1) Vergl. oben Seite 6.
2) Dict. Bd. 55.

Talfourds dramatische Werke.

Für die nachfolgende Untersuchung ist die von dem Dichter selbst veranstaltete Ausgabe, die alle seine Dramen — mit Ausnahme von The Castilian — enthält, benutzt worden. (London 1844. Neu herausgegeben im Verlage von Routledge, London 1889.) — „Ion“ und „The Athenian Captive“ sind auch in die von Burckhardt herausgegebene Sammlung „Collection of the best Dramatic Pieces“ (Berlin 1838, Behr) aufgenommen worden.

Ion.

A Tragedy in 5 acts.

1. Vorbemerkungen und Inhalt.

In der Vorrede zur vierten Ausgabe des Stückes (in unserer Ausgabe S. 19 ff. abgedruckt) macht der Dichter über die Entstehungsgeschichte des Dramas einige Angaben, die wir mit Hilfe der uns schon öfter von Nutzen gewesenen Tagebuchblätter des Schauspielers Macready kontrollieren und vervollständigen können.

Nachdem ein erster Entwurf des Dramas beiseite gelegt worden war, nahm Talfourd in den ersten Monaten des Jahres 1833 die Arbeit wieder auf. Ende 1834 waren vier Akte fertig. Die Abfassung des fünften Aktes wurde durch andere Arbeiten stark verzögert und schließlich wurde er in großer Eile niedergeschrieben. Erst am 15. 3. 1835 konnte Macready notieren: „Forster told me of Talfourd having completed a tragedy, called „Ion“.“ [1])

Im April 1835 [2]) ließ der Dichter das Ganze, das er seinem verehrten Lehrer Dr. Valpy widmete, drucken; bald darauf nochmals, von einigen Sonetten begleitet. Diese Aus-

[1]) Macready, a. a. O. I, S. 451.

[2]) Nach dem Vorwort zu urteilen, das das Datum April 1835 trägt. (Siehe S. 19 unserer Ausgabe.)

gaben waren jedoch nur für seine Freunde bestimmt. Infolge der günstigen Beurteilung des Stückes durch befreundete Kollegen wollte Talfourd das Drama veröffentlichen, aber Macready riet ihm davon ab, da das Interesse des Publikums, wenn das Stück bereits gelesen und bekannt sei, bei der Aufführung viel geringer sein würde.

Seit Mai 1835 beschäftigte sich Macready mit dem Stücke. Anfang September beginnt er es für die Aufführung zurecht zu machen. Er muß viele Streichungen vornehmen.[1]) Erst im April des folgenden Jahres erwähnt Macready wieder das Stück. Die Aufführung wird näher besprochen, am 19. und 26. Mai finden Proben statt.[2])

Am 26. Mai 1836 fand die Erstaufführung des Stückes auf dem Covent-Garden-Theater zu London statt. Macready hatte es zu seinem Benefiz gewählt. Der Aufführung ging ein Prolog voran, in dem der Dichter das Publikum wegen der Schwächen seines Werkes um Entschuldigung bittet.[3])

Der Erfolg, den das Stück errang, war außerordentlich groß; es soll der größte dramatische Erfolg gewesen sein, der in den letzten Jahren auf jener Bühne errungen worden.[4])

Gleichzeitig mit der Erstaufführung des Dramas übergab der Dichter das Stück auch im Druck zum ersten Male der Oeffentlichkeit. Bereits im November des Jahres 1837 konnte er das Vorwort zur vierten Auflage schreiben. Die Zahl der Aufführungen, die „Ion“ in England — unter anderem auch auf dem Haymarket-Theater zu London — und Amerika erlebte, ist nach Angabe des Dichters[5]) recht beträchtlich gewesen.

Im Jahre 1872 erschien eine Verdeutschung des Stückes.[6])

---

[1]) Macready I, S. 456, 463, 467, 468.

[2]) Ebenda II, 14, 30 ff.

[3]) Siehe S. 19 unserer Ausgabe.

[4]) Näheres siehe oben Seite 7.

[5]) Siehe S. 19 unserer Ausgabe.

[6]) Der Verfasser derselben ist Phil. Kühles (Programm der Studienanstalt zu Münnerstadt 1872/73). Er hat eine größere Auswahl von Szenen im Versmaß des Originals übersetzt, das Uebrige in Inhaltsangaben hinzugefügt. Im allgemeinen ist sie recht geschickt. Nur die Stelle III, 1:

„Da senkten instinktmäßig ihre Augen
Von Stein mit schreckensvollem Leben sich
Auf mich . . .“

dürfte eine Entgleisung bedeuten.

Inhalt.

Die allgemeine Lage bei Beginn des Stückes ist folgende:

Die Stadt Argos wird von einer Pest schwer heimgesucht, die immer größeren Umfang annimmt und alle zu vernichten droht. Trotzdem weigert sich der König Adrastus hartnäckig, den Bitten der Weisen nachzukommen und mit ihnen zusammen zu beraten, wie dem Unheil zu steuern wäre. Im Gegenteil, er hält, während sein Volk von der Seuche dahingerafft wird, Trinkgelage ab, schmaust und prasst. Einen seiner alten Ratgeber, den Vater des Argivers Ctesiphon, der ihm deswegen Vorstellungen zu machen wagte, hat er im Zorn erschlagen und, um überhaupt vor lästigen Ermahnungen sicher zu sein, hat er die Drohung verbreiten lassen, er werde jeden, der fernerhin ungebeten vor ihm erscheine, sofort töten lassen. Nur mit großer Mühe hat der Priester Medon es ausgewirkt, daß sein Sohn Phocion nach Delphi geschickt wurde, um dort die Ursache des furchtbaren Unglücks zu erfahren.

Die Handlung beginnt nun damit, daß die Weisen beschließen, dieser Warnung zum Trotz nochmals einen Vermittelungsversuch zu wagen. Ion, ein Findling, der Pflegesohn Medons, erklärt sich bereit, den gefährlichen Gang zum Könige zu machen. Vorher nimmt er von seiner Geliebten Clemanthe, Medons Tochter, zärtlichen Abschied, ohne sich durch ihre Bitten von seinem Vorhaben abhalten zu lassen.

Adrastus wird durch Ions entschlossenes und unerschrockenes Auftreten, das ihn in großes Erstaunen setzt, bewogen, den Jüngling anzuhören. Das ganze Wesen Ions, der in ihm die Erinnerung an die Freuden längst entschwundenen Liebesglückes wachzurufen weiß, fesselt ihn bald so, daß er ihm Freud und Leid seiner Jugend schildert. Ein schwerer Schicksalsfluch laste auf ihm, der ihm

schon viel Unheil gebracht habe. So sei sein einziger Sohn bald nach der Geburt von bösen Händen geraubt worden und noch immer wisse er nichts über den Verbleib desselben. Durch diese traurigen Erinnerungen weich gestimmt, geht Adrastus schließlich auf Ions Bitte ein und verspricht, den Rat der Weisen anhören zu wollen.

Bald darauf findet die große Ratssitzung statt. Der König wird durch die heftigen Vorwürfe, die ihm der Weise Agenor macht, so gereizt, daß er ihm das Wort verbietet und alle weiteren Erörterungen rundweg abschneidet. In scharfen Worten pocht er auf seine Machtstellung. Da erscheint Phocion und bringt die Antwort des delphischen Orakels. Das Volk werde nicht eher von der Seuche befreit werden, als bis das königliche Geschlecht untergegangen ist. Dieser Bescheid, den Phocion mit lauter Stimme vorgelesen hat, hat einen wahren Aufruhr zur Folge. Adrastus will Phocion gefangen setzen, dagegen empören sich die anderen und nur durch das entschlossene Eingreifen Ions werden blutige Zusammenstöße verhindert. In höchster Erregung verläßt Adrastus die Versammlung. Der Argiver Ctesiphon, der schon durch die an seinem Vater von Adrastus verübte Grausamkeit stark verbittert war, verabredet mit Phocion eine geheime Zusammenkunft in einer versteckten Waldgrotte, zu der auch andere Freunde eingeladen werden sollen. Hier will Ctesiphon mit ihnen seine Rachepläne beraten.

Noch am Abend desselben Tages kommen alle an dem vereinbarten Platze zusammen, erfüllt von glühendem Verlangen, den verhaßten König zu beseitigen, wozu schon der Ausspruch des Gottes nötigt, denn erst nach dem Untergang des Königsgeschlechts kann die furchtbare Seuche erlöschen. Unerwartet erscheint auch Ion und schwört mit den übrigen, all seine Kraft zur Erreichung des gemeinsamen Zieles, der Ermordung des Tyrannen und etwaiger Nachkommen desselben einsetzen zu wollen. Das Los bestimmt Ion zur Ausführung der Tat, Ctesiphon bürgt mit seinem Leben für die Vollbringung derselben. Er hat ausgekundschaftet, daß gerade jetzt Adrastus schwer bezecht in tiefem Schlaf liege; daher soll das Unternehmen unverzüglich ausgeführt werden.

Inzwischen wird der Priester Medon von Sorge und Bangigkeit ergriffen. Seine Tochter Clemanthe ist trotz

der späten Stunde noch immer nicht heimgekehrt. Ion ist ebenfalls abwesend. Da bringt ihm sein Sklave eine wichtige Nachricht, die ihn aufs heftigste erregt. Er erfährt, daß sein Pflegesohn Ion der Sohn des Königs Adrastus ist.[1]) Zugleich erscheint Clemanthe und erzählt, sie habe Ion getroffen, der eine Waffe versteckt hielt, und sie glaube sicher, daß er im Begriff steht, den König zu ermorden. Medon will um jeden Preis den furchtbaren Vatermord verhüten. Er eilt auf einem geheimen Wege in das Gemach des Königs und kommt dort gerade an, als Ion den Dolch gegen Adrastus zückt. Es gelingt ihm, Ion zurückzuhalten, der zu seinem Entsetzen erfährt, was er zu tun im Begriff war. Aber schon nahen die Verschwörer. Ctesiphon dringt in das Gemach ein und versetzt dem Tyrannen den Todesstoß. Sterbend übergibt Adrastus die Herrschaft dem wiedererkannten Sohne.

Mit dem Tode des Adrastus ist die Weisung des delphischen Gottes noch nicht erfüllt. Das ganze Geschlecht des Tyrannen muß untergehen, ehe dem Volk Erlösung von der Plage zuteil wird. Ion ist der Sohn des Adrastus, wie alle wissen. Es ist also vorauszusehen, daß in kurzer Zeit auch ihn der Dolch des Mörders treffen wird. Ein von Phocion ausgeführter Mordanschlag mißglückt.

Schon lange hat Ion den Entschluß gefaßt, freiwillig aus dem Leben zu scheiden. Er läßt die religiösen Feierlichkeiten, die, wie vorgeschrieben, der Thronbesteigung vorangehen müssen, möglichst beschleunigen. Sie finden im Tempel unter großem Gepränge statt. Nachdem Ion die Priester und das Volk ermahnt hat, nie wieder das Wohl der Gesamtheit von dem Willen eines einzelnen abhängig zu machen, nähert er sich dem Altar und stößt sich den Dolch in die Brust. Sterbend hört er die Botschaft von dem Erlöschen der Pest.

---

2. Der Stoff.

Als Quelle für Talfourds Stück ist das gleichnamige Drama des Euripides zu betrachten, dessen Inhalt folgender ist:

[1]) Näheres über das Zustandekommen dieser für die Handlung höchst bedeutsamen Enthüllung siehe weiter unten S. 26.

Kreusa, eine athenische Fürstin, hat ein Knäblein geboren, das einer sündigen Vereinigung mit Apollon entsprossen ist. Um ihre Schande zu verbergen, setzt sie das Kind aus. Apollon läßt es auf die Schwelle seines Tempels zu Delphi legen, wo es von der Priesterin gefunden wird. Diese zieht den Knaben, den die Delphier später zum Schatzhüter und Diener des Tempels machen, als ihr eigenes Kind auf. Nach Jahren kommt Kreusa mit ihrem Gatten — sie hat inzwischen den Achäer Xuthos geheiratet — nach Delphi, um das Orakel wegen ihrer Kinderlosigkeit um Rat zu fragen. Nachdem sie, ohne Bescheid erhalten zu haben, sich entfernt hat, erscheint Xuthos, begrüßt den jungen Tempelhüter als seinen Sohn gemäß der Weisung Apollons und gibt ihm den Namen Ion. Als Kreusa dies erfährt, gerät sie, überzeugt, daß ihr Gatte Ehebruch begangen, in heftigen Zorn und läßt Ion vergiften. Dieser wird jedoch durch einen Zufall gerettet und will nun seinerseits an dem tückischen Weib Rache nehmen, als plötzlich die Priesterin dazwischenkommt und erzählt, wie sie ihn einst als kleines Knäblein gefunden habe. Zum Beweise bringt sie den Korb mit, in dem er ausgesetzt gewesen war. Ion forscht, neugierig geworden, weiter. Kreusa erkennt den Korb als den ihrigen wieder und schließlich auch Ion als ihren Sohn, dem sie nun das ganze Geheimnis seiner Abkunft enthüllt. Die plötzlich erscheinende Athene verscheucht dann Ion's letzte Zweifel.

Wie jetzt zweifellos feststeht, ist die verwickelte Handlung dieses Dramas von Euripides frei erfunden worden, nur die Namen der auftretenden Personen fand Euripides in der Ion-Sage überliefert.[1]) Die Zeit der Abfassung des Stückes liegt zwischen 421 und 413 v. Chr.[2])

Vergleicht man den Inhalt des euripideischen Dramas mit dem des Talfourd'schen, so fällt die große Verschiedenheit beider Fabeln sogleich auf. Immerhin sind zwischen ihnen mehr Uebereinstimmungen und Aehnlichkeiten vorhanden, als es auf den ersten Blick scheint und der Dichter selbst geglaubt zu haben scheint.[3]) Unverändert übernom-

---

[1]) Ueber das Verhältnis des euripideischen Dramas zur Ion-Sage siehe besonders Ermatinger, Die attische Autochthonensage bis auf Euripides, Diss. Berlin 1897.

[2]) Nach Christ a. a. O. S. 348.

[3]) Siehe Vorrede zu Ion S. 19 unserer Ausgabe.

men hat Talfourd folgendes: Ion ist ein Findling, er wird von dem Priester (bei E. Priesterin) des Apollontempels erzogen und widmet sich dem Dienste dieses Gottes.

Das mit dem Findlingsmotiv verbundene Erkennungsmotiv findet sich zwar nicht in der von Talfourd gewählten Form und Verwendung bei dem griechischen Dichter,[1]) zeigt aber doch inhaltlich in den Hauptzügen soviel Uebereinstimmungen mit dem euripideischen Anagnorisismotiv, daß es leicht als von Euripides stammend zu erkennen ist. Ion trifft mit seinem Vater (bei E. Mutter) zusammen, ohne ihn zu erkennen. Vater (bei E. Mutter) und Sohn erzählen sich ihre Lebensschicksale. Ion gerät durch seinen Vater (bei E. Mutter) in große Lebensgefahr und trachtet bald darauf selbst nach dem Leben des Vaters (bei E. nach dem der Mutter). Im Augenblick der höchsten Gefahr tritt der Priester, sein Pflegevater (bei E. die Priesterin) hervor und führt die Erkennung zwischen Vater (Mutter) und Sohn herbei. Dadurch wird die hohe Abkunft Ion's (bei E. göttliche, bei T. höchste weltliche) offenbar.

Es sind also hauptsächlich Familienverhältnisse, die unser Dichter dem Euripides entnommen hat.

---

3. Komposition und Technik.

Zahlreicher und bedeutsamer sind die Motive, die Talfourd Sophokles' König Oedipus entnommen hat. Man kann das Ganze geradezu eine Nachahmung bezw. Variation des Oedipusthemas nennen. In beiden Stücken handelt es sich um den Sturz eines den Göttern verhassten Herrschers. Hier, wie dort, äußert sich der Zorn der Götter in einer furchtbaren Pest, die unter dem Volke wütet. Auch im dramatischen Aufbau ergeben sich Aehnlichkeiten. Die Vorgeschichte ist in beiden Stücken verhältnismäßig lang, sie beginnt bereits vor der Geburt des Helden und, indem sie von einer göttlichen Prophezeiung berichtet, die dem Helden schweres Unglück verheißt, erschließt sie das Verständnis für die nachfolgende Handlung.[2])

[1]) Näheres siehe Seite 25.

[2]) In der Vorrede seines Dramas erwähnt der Dichter als Quelle nur Euripides, Sophokles nicht. Er bemerkt nur, daß er den Schicksalsbegriff und seine dramatische Verwendung den griechischen Tragikern entnommen habe.

Je näher wir aber nach der technisch-ästhetischen Seite beide Stücke vergleichen, desto größer werden die Differenzen, desto deutlicher erkennen wir, daß die Aehnlichkeit beider Stücke nur eine äußere ist, die Art der Anwendung der entlehnten Kunstmittel antiken Anforderungen wie auch den Kunstgesetzen überhaupt widerspricht. Dem Schicksal hat Talfourd die wichtigste Rolle in seinem Drama zuerteilt; wie im antiken Drama ist es persönlich gedacht, greift in den Gang der Handlung ein und leitet sie. Der Fluch einer grausamen Schicksalsmacht wirkt auf die ganze nachfolgende Handlung ein, die schließlich mit der Erfüllung des Verhängnisses endet. Eine nähere Untersuchung des Schicksalsbegriffes bei Talfourd wird uns also in den Kern des Dramas einführen und von hier aus auch den weiteren Aufbau des Dramas in seinen wesentlichsten Zügen überblicken lassen.

Der Ausspruch jener unheilvollen Schicksalsstimme, die, wie die Vorgeschichte meldet, an Adrastus' Wiege ertönte, zerfällt inhaltlich in zwei Teile, der eine bezieht sich auf Adrastus, der andere auf seinen Sohn Ion. Dementsprechend gliedert sich auch die nachfolgende Handlung, die die Erfüllung jener Prophezeiung darstellen soll, in zwei Teile: der erste handelt von dem Untergang des Adrastus (Akt I—IV, 1), der zweite von dem Ions (Akt IV, 1—V). Adrastus hat sein Unglück völlig verdient. Seit einer Reihe von Jahren [1]) führt er eine grausame, blutige Herrschaft und häuft Verbrechen auf Verbrechen. [2]) Schließlich fällt er der Rache eines Untertanen, dessen Vater er im Zorn erschlagen hat, zum Opfer. Ein Bösewicht erleidet also seine verdiente Strafe: wir hören weder von besonderen Schicksalsfügungen noch von großen Leiden. Im Gegenteil, noch kurz vor seinem Tode wird ihm eine große Freude zuteil. Er erkennt in Ion seinen Sohn wieder, übergibt ihm die Krone und stirbt in dem glücklichen Bewußtsein, einen Sohn zu hinterlassen, der dem Königshause Ehren und Ruhm bringen und so die Schandtaten seines Vaters vergessen machen wird. Und schließlich ver-

[1]) Darauf deutet besonders IV, 1 135 ff. Eine bestimmte Zeitangabe findet sich nicht. Die Worte, die Ion an Adrastus richtet (II. 1, 156) „a few short summers since thou wert a child" können nicht den Tatsachen entsprechen.

[2]) Vergl. II, 1, 15 ff., 145 ff, III, 2, 120 ff, IV, 1, 160. Alle Stellen enthalten freilich nur dunkle Andeutungen.

liert er nur ein Leben, das ihm selbst zur Last werden muß.

Adrastus hat zwar eine traurige Jugend verlebt,[1] aber er ist in seinem fernern Leben doch auch vom Glück begünstigt worden, sodaß seine Erlebnisse nichts enthalten, was der Wirkung eines besonderen Schicksalsfluches zugeschrieben werden müßte.[2]

Es bedarf keiner weiteren Erörterung, daß ein Schicksal, das der Leidende selbst verschuldet hat, völlig untragisch ist. Die Ueberzeugung, daß sein Unglück hätte vermieden werden können, verbunden mit dem Bewußtsein, daß wir von derartiger Schuld frei sind, verhindern, daß sein Schicksal tragische Empfindungen in uns erregt. Dazu kommt, daß es nichts Außergewöhnliches, nichts Unerhörtes an sich hat, nichts, was auf das Walten höherer Mächte zwingend hinweist, sondern lediglich ein vorwiegend den Verstand beschäftigendes logisches Verhältnis, — das von Schuld und entsprechender Sühne — zum Ausdruck bringt. Gewiß wird man den Umstand, daß Adrastus in seiner Vollkraft so jäh ums Leben kommt, als traurig empfinden, wir fühlen auch ein gewisses Mitleid mit seinem Unglück, aber tragisch ist es nicht. Tief ergreifen und erschüttern kann uns nur sehr schweres und doch zugleich unverdientes Leiden, besonders dann, wenn ein plötzlicher Umschlag von Glück zum Unglück vorhergegangen ist, der den Eindruck des Furchtbaren noch erhöht.

Aus alledem folgt für die Schicksalsauffassung des Dichters, wie sie sich in dem Lebensgange des fluchbeladenen Königs Adrastus kundtut, daß er sich das Schicksal

---

[1]) Merkwürdigerweise scheint der Brudermord, dessen Adrastus mit Unrecht bezichtigt worden ist (II, 1, 230 ff.), in der späteren Handlung vom Volk ganz vergessen worden zu sein, obwohl ihn Adrastus nennt „the common lie that every peasant tells". Anderer Vergehen des Königs wird dagegen gedacht.

[2]) Auffallend ist, wie ein liebevoller Gatte und zärtlicher Vater später so grausam und ruchlos werden kann. Leider hat uns der Dichter über den Prozeß dieser seelischen Wandlung ganz im dunkeln gelassen und auch dort, wo wir am ehesten eine Aufklärung erwarten dürften — in der großen Audienzszene II, 1, wo Adrastus rückhaltlos seine Jugenderlebnisse offenbart — finden wir nichts darüber. Wir müssen also vermuten, daß seine Charakterwandlung durch den jähen Verlust von Weib und Kind verursacht worden ist, den er als Folge jenes — ihm inzwischen zu Ohren gekommenen — Fluches aufgefaßt hat.

als eine gerechte, eher milde und gütige als strenge Macht vorstellt, die wie ein guter Vater darüber wacht, daß der Schuldige gebührend bestraft und folgerichtigerweise der Gute nach Verdienst belohnt wird, — eine Vorstellung, die untragisch ist und nur dem Gerechtigkeitsverlangen des Zuschauers entgegenkommt. Man könnte vermuten, daß der Dichter, indem er mit seinem Drama eine moralisch-bessernde Wirkung anstrebte, eine längst überwundene Kunstanschauung des 18. Jahrhunderts wieder aufleben lassen wollte, zeigte nicht der zweite Teil seines Dramas eine ganz entgegengesetzte Schicksalsauffassung.

Doch bevor wir hierauf näher eingehen, müssen wir zunächst Talfourds Schicksalsbegriff, soweit wir ihn bis jetzt kennen gelernt haben, mit dem antiken, speziell sophokleischen, vergleichen. Und da ist eigentlich nur ein Zug, der mit antiker Anschauung sich zu decken scheint: die Vorstellung, daß der, welcher den Göttern trotzt und ihrer spottet, anstatt sich ihnen in frommer Scheu unterzuordnen, dem sicheren Verderben anheimfällt. Aber bei näherer Betrachtung zeigt es sich, daß auch diese antike Anschauung vom Dichter falsch verwertet worden ist. Nicht ein durch langanhaltendes Glück erzeugtes Sicherheitsgefühl hat Adrastus durchdrungen, sondern gerade die durch ein böses Gewissen erzeugte Unsicherheit, eine ihn beständig quälende Furcht vor Strafe ist es, die aus allen seinen Worten [1]) und Taten spricht. Um sich gegen menschliche und göttliche Nachstellungen möglichst zu schützen, hält er sich beständig in einem Palast auf, dessen Tore scharf bewacht werden und dessen Hof von hohen Mauern umgeben ist. Trotzdem wagt er es, dem Befehlshaber der Wachen gegenüber mit Furchtlosigkeit zu prahlen. [2]) Die Vernichtung dieses feigen, schuldbewußten Schwächlings ist sicher kein Triumph göttlicher Allmacht.

Hier erkennen wir, daß die Figur des Adrastus nicht nur untragisch, sondern auch undramatisch ist. Bisher hätte man daran denken können, daß der Stoff, wenn auch nicht für eine Tragödie, so doch für ein Schauspiel geeignet sein könnte, da es sich um den Vollzug eines einfachen sittlichen Gesetzes handelt. Die Größe der Handlung und des Charakters des Helden ist es, die dem Tal-

1) II, 1, 57 ff., 341 ff., II, 3, 102, IV, 1, 18 ff.
2) II, 1, 5. ff.

fourd'schen Stücke fehlt. Denn während uns z. B. der gewaltige Geist und die Willenskraft Richard III. zu starker Bewunderung fortreißt, kann die moralische und geistige Schwäche des Adrastus nur ein geringes ästhetisches Interesse in uns erregen.

Der Schicksalsbegriff bei Sophokles ist in allen Punkten dem Talfourd'schen gerade entgegengesetzt. Oedipus wiegt sich in stolzer Sicherheit, gerade da trifft den Siegesgewissen und Selbstvertrauenden das alle bezwingende Schicksal; vom höchsten Glück — Oedipus galt schon in seiner Jugend als angesehenster der Bürger — stürzt es ihn ins tiefste Unglück, in ein geradezu entsetzliches Elend. Und doch ist Oedipus völlig unschuldig an seinem Unglück. Ein ihm eignender, vom Vater ererbter Fehler, sein jähzorniger, leidenschaftlicher Sinn wird die äußere Veranlassung zu den schlimmsten Fehltaten, seinem furchtbaren Leidensschicksal. Gerade weil wir fühlen, daß auch wir, da keiner von uns ohne Fehl ist, von schweren Schicksalsschlägen getroffen werden könnten, müssen wir die Furchtbarkeit dieser Macht anerkennen. Das geheimnisvolle Dunkel aber, das über den doch offenbar bestehenden Zusammenhang der Hamartie des Helden mit seinem Schicksal gebreitet ist, erfüllt uns mit frommem Schauer vor der Weisheit und Gerechtigkeit der göttlichen Vorsehung, die höher ist, als wir Menschen begreifen können. Wieviel höher und erhabener ist diese sophokleische Schicksalsauffassung als die Talfourd'sche! Jene ist die Anschauung Shakespeares, sowie aller großen Tragiker gewesen, diese ist noch heute die kleinlicher, unfreier Talente.

Die Figur Ion's, des vom Schicksal gleichfalls verdammten Sohnes des Königs Adrastus, gibt eine von der soeben entwickelten völlig verschiedene Schicksalsauffassung zu erkennen. Während Adrastus sein Unglück durchaus verdient hat, leidet Ion völlig unschuldig. Er ist ein wahres Muster von Edelmut und Uneigennützigkeit. Schon oft hat er sein Leben aufs Spiel gesetzt. Bei den Pestkranken geht er aus und ein und spendet ihnen Trost und begibt sich mit großer Lebensgefahr, ohne auf die Einwendungen seiner Geliebten zu hören, als Abgesandter der Weisen zum König. Mit knapper Not dem Tode ent-

ronnen, beteiligt er sich gleich darauf an der gegen den König gerichteten Verschwörung und zögert schließlich nicht, sich selbst zum Wohle des Volkes zu opfern.

Und dennoch leidet Ion viel schwerer als Adrastus. Er verliert nicht nur den eben erst erkannten Vater, sondern sieht sich auch durch den Fluch des Schicksals gezwungen, selbst aus dem Leben zu scheiden. Rührend sind die Klagen des noch im zarten Jünglingsalter stehenden Helden, der so plötzlich Welt und Freunde verlassen muß.

Umsonst fragt sich jedoch der Zuschauer immer wieder, weshalb gerade dieser edle Jüngling zu so schrecklichem Lose verurteilt ist. Denn Ion ist nicht nur ohne jede wirkliche Schuld, sondern auch frei von jedem erkennbaren Fehl. Als ein blinder Zufall erscheint hier das Schicksal, das ohne jede sichtbare Veranlassung einen guten Menschen grausam zugrunde richtet. Es hat den Anschein, als ob der Dichter nur um jeden Preis den Fluch, der vor Beginn der Handlung über das Geschlecht des Adrastus ausgesprochen ist, in Erfüllung gehen lassen wollte.

Wir haben also hier dieselbe Auffassung des Schicksalsbegriffs, wie sie uns in der deutschen Schicksalstragödie des vorigen Jahrhunderts entgegentritt. Und es dürfte nicht ausgeschlossen sein, daß diese literarische Gattung, deren Erscheinen in des Dichters Jugendzeit fällt, auf die Abfassung seiner Dramen von Einfluß gewesen ist. So zeigt Werners „Vierundzwanzigster Februar“ auffallende Uebereinstimmungen mit unserm Drama. Auch hier lastet ein Fluch auf einer Familie und geht grausam in Erfüllung. Freilich, die mechanische Art und Weise, in der hier die genaue Erfüllung des Verhängnisses gewaltsam herbeigezogen wird, das geradezu absurd wirkende Zusammentreffen kleinster Zufälle, das die Erreichung dieses Endzweckes ermöglicht, zeugen von einer weit geringeren ästhetischen und technischen Kenntnis und Begabung, als Talfourd sie besitzt. Aber die Vorstellung des Schicksals als einer tückischen Macht, welche Schuldige wie Unschuldige ohne erkennbaren Grund ins Verderben zieht, die Anschauung von der Zaubermacht eines Fluches, der, den Willen des einzelnen lähmend, allein den Untergang des Verdammten herbeiführt, findet sich, wenn auch

nicht so kraß dargestellt, auch bei Talfourd. In einer Hinsicht steht der „Vierundzwanzigste Februar“ sogar höher als Talfourds Drama: die Veranlassung zu dem ersten Fluche, der Frevel, der der ganzen Handlung zugrunde liegt, ist klar zum Ausdruck gebracht: ein Mord liegt vor, den der Bauer Kuntz an seinem Vater begangen hat und um dessentwillen er, sein Weib und sein Sohn von dem Sterbenden verflucht wurde. Auf diesem Fluche baut sich die ganze nachfolgende Handlung auf.

Talfourd dagegen hat die Vorbedingungen des Fluches in ein rätselhaftes Dunkel gehüllt. Offenbar wollte er wieder Sophokles nachahmen, aber dieser erwähnt den Frevel des Laios deshalb nicht, weil er eben die Kenntnis der Sage bei seinen Zuschauern voraussetzte. Für Talfourd aber war die nachdrückliche Hervorhebung dieses Teiles der Vorgeschichte in seinem Drama durchaus geboten. Hätte er sich nur Schillers „Braut von Messina“ zum Muster genommen, die nur wenige Jahrzehnte früher als Talfourds Drama erschienen war! Sie hätte ihm wie in jeder anderen so auch besonders in dieser Beziehung höchst lehrreich sein können. Die unklaren Andeutungen, die Talfourd über diesen Punkt macht, genügen durchaus nicht, um den nachfolgenden schweren Fluch auch nur annähernd als begründet erscheinen zu lassen. Nur zwei Stellen kommen hierfür in Betracht, von denen die eine [1]) nur düstere Betrachtungen allgemeiner Art enhält, ohne etwas Bestimmtes auszusagen; an der anderen sagt Adrastus: [2])

„The envious gods in me have doom'd a race,
Whose glories stream from the same cloud-girt founts,
Whence their own dawn upon the infant world.“

Diese Stelle ist höchst unklar. Was meint er mit den „cloud-girt founts“? Wahrscheinlich wollte der Dichter ausdrücken, daß sich die Vorfahren des Adrastus göttlicher Abkunft rühmen durften und durch ihre Macht und ihren Ruhm den Neid der Götter erregten. Diese Tatsache kann aber den schweren Fluch durchaus nicht rechtfertigen. Ein bestimmtes Vergehen liegt nicht vor. Das antike Motiv der Hybris — stolze Sicherheit und Ueber-

[1]) II, 1, 12 ff.
[2]) II, 1, 130 ff.

hebung — das dem Dichter wohl vorgeschwebt hat, aber nicht klar ausgedrückt ist, reicht allein hierzu auch nicht aus.

Dieser Teil der Vorgeschichte bildet die Grundlage der ganzen Dichtung. Alles Ungemach, welches das Königshaus und die Stadt Argos im Laufe der Handlung trifft, ist auf den Fluch als letzte Ursache zurückzuführen. Solange also der Fluch nicht hinreichend motiviert ist, bleibt uns die ganze nachfolgende Handlung, die sich auf ihm aufbaut, unverständlich. Das Schicksal des Adrastus nehmen wir noch hin, denn es ist, wie wir oben gesehen haben, ein selbstverschuldetes. Aber wie sollen wir uns das furchtbare Leiden des völlig makellosen Ion erklären, wenn uns als tatsächlicher Grund für dasselbe nur mitgeteilt wird, daß sein Großvater und Urgroßvater stolz und übermütig gewesen ist? So stürzt das auf so schwachem Grunde erbaute Gebäude der dramatischen Handlung bei näherer Untersuchung in sich zusammen.

Ueberblicken wir schließlich in Bezug auf Talfourds Auffassung des Schicksalsbegriffes den Gang der Handlung nochmals, so ergibt sich folgendes: Talfourd schildert uns das Schicksal von zwei Seiten. Adrastus gegenüber zeigt es sich zwar streng, aber doch gerecht, dem unschuldigen Ion dagegen als eine mit grausamer Willkür handelnde Macht. In beiden Fällen ist es ein singuläres, nur für den betreffenden Fall geltendes: dort ist es frei gewählt und selbstverschuldet, hier ein durch besondere Einzelzufälle hervorgerufenes Unglück. Beide Fälle empfinden wir nicht als tragisch, da in dem einen die dem Helden Adrastus eigentümliche, sein Schicksal bewirkende Sinnesart unserem Wesen fremd ist, in dem anderen ein blindes Fatum die Herrschaft hat, an das wir nicht glauben. Dazu kommt, daß der Charakter Ions ein singulärer, exzentrischer ist, wodurch die tragische Kraft der Handlung bedeutend abgeschwächt wird. Ein so vollkommener Charakter war der griechischen Bühne unbekannt, er hat wenig Dramatisches an sich.

War schon in der Darstellung von Adrastus' Schicksal das Urbild Sophokles nur schwer wiederzuerkennen, so ist es in Bezug auf Ion noch weniger. Erscheint doch das Schicksal bei Sophokles überall als weise Vorsehung,

deren gesetzlich geordnete, unaufhaltsame, aber doch völlig berechtigte Handlungen uns mit Ehrfurcht erfüllen.

Wie ein Kind mit wertvollen Gegenständen spielt, ohne ihre wahre Bedeutung und Verwendung zu kennen, so reiht Talfourd sorglos ein antikes Motiv an das andere, ohne imstande zu sein, weder sein Vorbild annähernd zu erreichen, noch dem Ganzen, wie wir später sehen werden, ein einheitliches Gepräge zu verleihen. Gewissermaßen als Probe auf das Exempel dient uns da des Dichters eigenes Bekenntnis in der Vorrede seines Dramas.[1]) Danach hat er zu dem antiken Schicksalsgedanken nur deshalb seine Zuflucht genommen, weil er einerseits das Leidensschicksal Ions sonst nicht hätte motivieren können, andererseits, um dem Drama dadurch den Eindruck des Düsteren, Gewaltigen zu verschaffen. Kein Wunder also, wenn diese mechanische Verwendung eines der tiefsten und schwierigsten antiken Kunstmittel zu den oben geschilderten Resultaten führte.

Zugleich mit dem Schicksalsbegriff entnahm Talfourd der antiken Dichtung ein weiteres Kunstmittel, die Anagnorisis. Wir verstehen darunter die Erkennung von Personen oder Sachumständen, die einen entscheidenden Umschwung der Handlung zur Folge hat. Die beiden Dramen, die als Quellen für Talfourds „Ion" in Betracht kommen, Euripides' „Ion" und Sophokles' „König Oedipus", können zugleich als typische Muster der antiken Anagnorisis gelten. In beiden Stücken bildet sie, die Lösung des Knotens bewirkend, der in der Vorgeschichte geschürzt worden, das eigentliche Thema der Handlung. Freilich ist sie bei Sophokles ungleich gewaltiger, besonders weil sie hier mit einer Peripetie verbunden ist, die bei Euripides fehlt, d. h. mit einem Umschlag des Glückes in Unglück, den der Handelnde gerade dadurch herbeigeführt, daß er mit aller Kraft das entgegengesetzte Ziel verfolgt. Andererseits ist aber auch die Technik des Euripides, die Kunst, mit der er das allmähliche Zustandekommen der Erkennung herbeiführt, die kurz vor dem Ziele, oft nur durch einen Zufall, immer wieder vereitelt wird, in hohem Grade bewundernswert. Beiden Dichtern gemeinsam und überhaupt

[1]) S. 20 unserer Ausgabe.

charakteristisch für die antike Anagnorisis ist jedenfalls ihr organischer, tief innerlicher Zusammenhang mit dem Gefüge der Handlung, aus der sie, ohne daß weiterhin das Geringste dazu getan zu werden braucht, mit innerer Notwendigkeit hervorgeht. Hierin liegt der tiefgreifende Unterschied zwischen der Anagnorisis der griechischen Tragiker und der Talfourd's. Bei ihm dient sie teils als Spannungsmittel, teils als Verbindungsmittel zweier Motive. Nicht Lösung des Knotens bewirkt sie, sondern gerade neue Verwickelung. Dadurch, daß Adrastus Ion als seinen Sohn anerkennt, wird dieser nun für jedermann, da jeder den Spruch des delphischen Orakels kennt, der vom Schicksal Gezeichnete, und der Dichter konnte so das Los des Adrastus auf dessen Sohn übergehen lassen. Zugleich wurde dadurch der Handlung, die mit dem Fall des Adrastus zu stocken drohte, die erwünschte Spannung auch fernerhin gesichert. Diese mechanische Anwendung der Anagnorisis, die nur äußerlich und willkürlich in den Gang der Handlung hineingezwängt ist, ist am deutlichsten zu erkennen, wenn wir ihr Zustandekommen in der Handlung selbst näher untersuchen. Dieses beruht hier auf einem wunderbaren Zusammenwirken plötzlich eintretender Zufälle, die sich zu drei Gruppen vereinigen lassen.

1. Der zur Beseitigung Ions von dessen Großeltern gedungene Mörder kehrt nach jahrelanger Abwesenheit gerade an demselben Tage nach Argos zurück, an dem Ion den König überfällt. Er wird von der Pest befallen und liegt gleich darauf auf dem Sterbebette. Plötzlich erinnert er sich seines Verwandten Irus, es gelingt ihm, ihn noch zu sprechen und ihm auf einem Pergament zu offenbaren, daß er Ion damals nicht getötet, sondern nur ausgesetzt habe. Irus gibt die Pergamentrolle sofort an Medon weiter, da ihn der Mörder dringend darum gebeten hat.[1])

2. Rechtzeitig erscheint Clemanthe und teilt ihrem Vater mit, daß Ion im Begriffe stehe, den König zu töten.

[1]) Hier bleibt die Frage offen: woher wußte der Mörder, daß Irus im Dienste Medons stand und vor allem, daß Ion von Medon gerettet ist und sich in dessen Hause befindet?

3. Medon, der sich plötzlich eines aus dem Tempel in das Gemach des Königs führenden Weges erinnert hat, erreicht Ion auf diesem Wege gerade in demselben Augenblick, als dieser den Dolch gegen seinen Vater zückt.

Welch eine Fülle von kleinen Zufälligkeiten muß also der Dichter aufbieten, um sein Ziel, die Erkennung zwischen Vater und Sohn zu erreichen!

Doch soll nicht übersehen werden, daß die Anagnorisis in einer Hinsicht dem Stück auch zum Vorteil gereicht. Sie schafft eine Situation von nicht geringer Tragik: ein edler Jüngling, der im Begriff ist, das Volk von einem grausamen Tyrannen zu befreien, erkennt plötzlich in diesem seinen Vater.[1]) Es ist diese Stelle, die zugleich den Höhepunkt des ganzen Dramas bildet, die einzige, die starke Rührung in uns hervorruft.

Wenn dagegen die Anagnorisis als Verbindungsmittel der beiden Teile der Handlung dienen soll, so kann sie den Mangel an Einheit der Handlung nur schlecht verdecken. Das Drama besteht, wie leicht zu erkennen, aus zwei Teilhandlungen: im Mittelpunkt der einen steht Adrastus, in dem der anderen Ion. Dieser Uebelstand macht sich besonders in den ersten Akten fühlbar, wo das Interesse des Zuschauers, das anfangs ganz auf Adrastus gerichtet war, durch das allmähliche Hervortreten Ions abgelenkt wird, bis es sich erst vom vierten Akte ab ungeteilt Ion zuwendet. Noch schwerwiegender ist, daß beide Teilhandlungen infolge der geradezu entgegengesetzten Charaktere der beiden Hauptfiguren auch ein durchaus verschiedenes inneres Gepräge erhalten, indem in dem einen Falle das Schicksal des Helden, wie oben gezeigt worden, als ein von ihm selbst verschuldetes, in dem anderen als völlig unbegreiflich erscheint. Der Zuschauer erhält dadurch, daß er sieht, wie das Schicksal in gleicher Weise Schuldige wie völlig Makellose zu Boden schmettert, gleichwie durch ungelöste Dissonanzen eines Musikstückes ein Gefühl sich kreuzender Empfindungen, die er vergeblich zu läutern sich bemüht und die schließlich den Eindruck des Schmerzlichen und Beunruhigenden hinterlassen.

Besser gewahrt als die Einheit der Handlung ist die der Zeit. Die Handlung spielt sich, ohne daß ihr da-

[1]) Vergl. Aristoteles' Poetik, Kap. 14.

durch Zwang auferlegt würde, an einem Tage und dem folgenden Morgen ab. Der Ort der Handlung wechselt innerhalb der Stadt Argos. Bald bildet der Tempel des Apollon, bald der Palast des Königs, zuweilen auch eine in der Nähe gelegene Stätte den Schauplatz.

Bis auf den äußeren Bau des Dramas erstreckt sich die aus der mißverständlichen Auffassung antiker Motive erwachsene schädigende Wirkung des der Handlung zugrunde liegenden Schicksalsgedankens. Die Vorgeschichte seines Dramas ist ungewöhnlich lang. Im Gegensatz zu Sophokles läßt Talfourd die Leidenszeit des Königsgeschlechts schon lange vor Beginn der Handlung ihren Anfang nehmen, sodaß diese nur die Reihe der Unglücksfälle fortsetzt, wodurch die Vorgeschichte einen bedeutenden Stoffzuwachs erhält. Dazu kommt, daß der Dichter nicht imstande war, das Wesentliche der Vorgeschichte kurz zusammenzufassen und es knapp und prägnant in enger Verbindung mit der Handlung zum Ausdruck zu bringen.[1]) Infolgedessen besitzen die Szenen der ersten beiden Akte sehr geringe dramatische Kraft; teils werden sie von epischen Elementen — Berichten und Erzählungen — teils von lyrischen — Reflexionen und Betrachtungen — ausgefüllt. Mit der zweiten Hälfte des zweiten Aktes nimmt dann die Handlung plötzlich ein schnelleres Tempo und hier sind dem Dichter einige an moderne Vorbilder sich anlehnende Szenen, wie die Verschwörungsszene (III, 2) und die Volksszene (II, 3) — als Einzelbilder betrachtet — nicht übel gelungen.

Ohne Zweifel hätten durch strengere Beobachtung der Einheit der Handlung viele Fehler der dramatischen Technik seines „Ion" vermieden werden können. Talfourd hätte die Figur des Adrastus viel weniger hervortreten, am besten überhaupt nicht handelnd auftreten lassen sollen. Dadurch würde nicht nur Ion in schärferem Lichte erscheinen, sondern auch die übrigen Personen, wie der Priester Medon und seine Tochter Clemanthe, würden durch stärkere Beteiligung an der Handlung mehr Farbe erhalten. So aber sind sie bloße Schatten geblieben, seelenlose Gebilde eines klügelnden Verstandes.

---

[1]) Näheres über die Sprache siehe S. 60.

The Athenian Captive.

A Tragedy in 5 acts.

---

1. Vorbemerkungen und Inhalt.

Ueber die Entstehungszeit des Stückes hat Talfourd diesmal in der Vorrede nichts Näheres gesagt; nicht einmal den Tag der Aufführung hat er angegeben, den er auf dem Titelblatt der anderen Dramen immer vermerkt hat. Aus seinen Angaben [1]) geht nur hervor, daß er das Stück in ziemlicher Eile in den Weihnachtsferien, wenigstens zum größten Teile, niedergeschrieben hat, wahrscheinlich sind damit die Ferien 1837--38 gemeint.

Auch dieses Stück scheint Talfourd vor der ersten Aufführung für seine Freunde haben drucken lassen, obwohl er in der Vorrede des Stückes nichts davon sagt; doch deutet eine Bemerkung in der Vorrede zu der vorliegenden Sammelausgabe [2]) darauf hin.

Die erste öffentliche Ausgabe des Stückes sollte mit der Uraufführung im Covent-Garden-Theater zugleich erscheinen, [3]) diese mußte aber, da eine Schauspielerin an der Mitwirkung plötzlich verhindert wurde, aufgeschoben werden. So kam es, daß das Drama zur Aufführung gelangte, nachdem das Stück bereits erschienen war. Es wurde am 4. August 1838 auf dem Haymarket-Theater zu London, an dem Macready während dieses Sommers wirkte, [4]) aufgeführt. [5]) Den Erfolg, den auch dieses Stück bei der Aufführung errang, hatte Talfourd diesmal wohl mehr als sonst seinem Freunde Macready zu verdanken. Dieser machte sich, obwohl ihm das Stück anfangs garnicht gefallen wollte, [6]) nicht nur wie sonst durch die glänzende Darstellung der Hauptrolle um die Aufführung sehr verdient, sondern machte auch durch Streichungen undrama-

---

1) Vorrede zum Ath. Capt. (S. 125 ff. unserer Ausgabe.)
2) S. VIII ebendort.
3) Vorrede zum Ath. Capt. (S. 125 ff. unserer Ausg.).
4) Dict. of Nat. Biogr. Bd. 35, S. 280.
5) Macready, Reminiscences etc. II, S. 118.
6) Siehe oben S. 8.

tischer und überflüssiger Stellen, die diesmal recht zahlreich gewesen sein müssen,[1]) das Stück bühnenfähig; auf seinen Rat änderte Talfourd auch den Schluß des Stückes, der dem Schauspieler nicht wirkungsvoll genug zu sein schien.[2])

Ob die Buchausgabe des Stückes gleichwie die „Ions" noch mehrere Auflagen erlebt hat, wissen wir nicht. Doch ist das kaum anzunehmen, denn sonst hätte Talfourd, wie bei den übrigen Stücken, das Vorwort einer späteren Auflage in der uns vorliegenden Sammelausgabe abdrucken lassen.

Gewidmet ist das Drama „to the Right Hon. Thomas Lord Denman, Lord Chief-Justice of her Majesty's Court of Queen's Bench."

Nach Talfourds Angaben in der Vorrede ist auch dieses Stück wiederholt aufgeführt worden. Der oben zitierte Aufsatz von Milsand[3]) sowie die „North Brit. Review",[4]) enthalten kurze Besprechungen des Stückes.

Inhalt.

Der korinthische König Creon führt mit den Athenern Krieg. Diese sind bisher siegreich gewesen und Creon ist daher sehr niedergeschlagen und glaubt nicht an ein Kriegsglück, das ihm der Priester Iphitus aus dem Fluge der Vögel verheißt. In banger Sorge ist er besonders um seinen in den vordersten Reihen mitkämpfenden Sohn Hyllus. Dieser kommt herbei und erzählt, wie es ihm in der Schlacht ergangen ist. Ein athenischer Krieger von gewaltiger Kraft habe ihn zu Boden geworfen, aber dann plötzlich sich seiner erbarmt und ihm das Leben geschenkt, eine Tat, die er mit der Gefangenschaft büßen mußte. Creon verurteilt den Athener sogleich zum Tode, trotz aller Einsprüche seiner Tochter Creusa und seines Sohnes. Schließlich läßt er Thoas, dem athenischen Gefangenen,

---

[1]) Macready, a. a. O. II, S. 108/09.

[2]) Der ursprüngliche Schluß ist auf S. 306 unserer Ausgabe im Anhang abgedruckt. Er ist allerdings recht schwach.

[3]) Siehe oben S. 4.

[4]) a. a. O. S. 60.

der gefesselt vorgeführt wird, die Wahl zwischen sofortigem Tode und lebenslänglicher Sklaverei. Ismene, die zweite Gemahlin des Königs, eine Athenerin, fordert ihn auf, das letztere zu wählen. Thoas geht darauf ein und wird, der Waffen beraubt, in den Sklavenhof abgeführt; nur seinen Dolch läßt man ihm, da er dringend darum bittet.

Thoas zeigt sich bald als einer der geduldigsten und willigsten Sklaven, die es je gegeben. Das Ansinnen des Königs, an den von ihm veranstalteten Wettspielen teilzunehmen, weist er bestimmt zurück. Als Thoas aber erfährt, daß die Pferde des am Wagenrennen teilnehmenden Hyllus plötzlich scheu geworden seien und dieser sich in großer Lebensgefahr befinde, stürzt er in rasender Eile davon und es gelingt ihm, die an einem steilen Abhang entlang rasenden Pferde noch im letzten Augenblick zurückzureißen und so Hyllus zu retten. Aus diesem Anlaß veranstaltet Creon in seinem Palast ein großes Trinkgelage. Ismene wünscht, daß Thoas die Bedienung der Gäste übertragen werde und weiß im Verlaufe des Festes Creon und Thoas so gegeneinander aufzureizen, daß Creon ihn schließlich nach einem leidenschaftlichen Wortwechsel zu schwerer Kerkerhaft in einem unterirdischen Felsenverließ verurteilt. Nachdem Creon und alle Gäste den Saal verlassen haben, verabredet Ismene eine geheime Zusammenkunft mit dem Gefangenen um Mitternacht.

In dieser nächtlichen Unterredung enthüllt nun Ismene ihre lange gehegten Pläne. Sie hasse Creon aus tiefster Seele. Er habe sie einst, als sie sich bei ihm nach dem Verbleib ihres einzigen Sohnes, der ihr von feindlichen Händen entrissen wurde, erkundigte, statt aller Antwort zu Boden geworfen und mißhandelt. Thoas wird durch ihre Erzählung von wilder Rachelust ergriffen. Er will fliehen und die ihr angetane Schmach in blutiger Schlacht rächen. Ismene läßt ihn schwören, jedes lebende Wesen, das er auf seiner Flucht in einem bestimmten Zimmer antreffen werde, zu töten. Dadurch ist sie der Ermordung des Königs und somit der Erreichung ihres Zieles sicher, denn sie weiß, daß in jenem Zimmer, das Thoas auf seiner Flucht durcheilen muß, der König sich aufzuhalten pflegt.

Aber noch eine andere Freude ist ihr zuteil geworden. Thoas hatte in seinem nächtlichen Gespräch auch von

seiner Abstammung und seinen Jugenderlebnissen erzählt, und namentlich durch die genaue Beschreibung, die er von seiner elterlichen Wohnung machte, wurde es Ismene zur unumstößlichen Gewißheit, daß Thoas ihr eigener, lange verloren geglaubter Sohn ist. Sie teilt ihre Freude ihrem treuen Diener Calchas mit und bestimmt ihn, dafür zu sorgen, daß die Bewachung der Stadttore ihren geheimen Verbündeten anvertraut wird.

Unterdessen ist Thoas glücklich aus der Stadt entflohen und in das athenische Lager gelangt. Er hat auf seiner Flucht einen alten wehrlosen Mann, den er in einem der Gemächer des Palastes wahrnahm, seinem Schwur gemäß getötet. Wegen dieser Tat macht sich nun Thoas die schwersten Vorwürfe, die noch heftiger werden, als er aus Hyllus' Worten entnimmt, daß es der König gewesen ist, den er, ohne ihn zu erkennen, ermordet hat. Da erfährt er, daß ihn die athenischen Soldaten für den bevorstehenden Entscheidungskampf mit den Korinthern zum Anführer gewählt haben. Gern kommt Thoas dem Rufe nach, und bald darauf freut sich Athen des glänzenden Sieges; bis vor die Tore Korinths sind die athenischen Krieger vorgedrungen. Aber selbst jetzt, wo ihm seine Getreuen begeistert huldigen, kann sich Thoas seiner düsteren Stimmungen nicht entschlagen. Er zerreißt den Kranz, den ihm seine Soldaten aufs Haupt gesetzt haben und bezeichnet sich als einen Mörder, der schwere Strafe verdient habe. Da läßt ihn die Königin zu einer Unterredung nochmals in den königlichen Palast entbieten. Hier enthüllt ihm Ismene ihr Geheimnis, daß er von hoher Abkunft und sie seine Mutter sei. Diese Nachricht erschreckt ihn im höchsten Grade, anstatt ihn zu erfreuen. Er sieht in Ismene nur die Anstifterin zum Morde. Die Unterredung wird durch den Priester Iphitus plötzlich unterbrochen, welcher meldet, Korinther und Athener verlangen die Sühne des Mordes, der inzwischen ruchbar geworden. Auch seien im Jupitertempel seltsame Stimmen zu hören gewesen, die den Wunsch nach Ermittelung und Bestrafung des Täters laut werden ließen. Ismene verspricht ihres Amtes als Richterin zu walten.

Inmitten großer Volksmassen besteigt Ismene im Tempel des Jupiter den Thron, von allen als die göttliche, gesetzliche Richterin anerkannt. Vom Priester aufgefor-

dert, den Mörder namhaft zu machen, bezeichnet sie, deren Mutterliebe stärker ist, als ihr Pflichtgefühl, nicht ihren Sohn Thoas, sondern ihren Stiefsohn Hyllus als Täter, zum Entsetzen des ersteren, der seinerseits nichts verraten darf, um seine Mutter nicht dem sicheren Verderben auszusetzen. Ismene muß einsehen, daß ihr unter diesen Umständen nichts anderes übrig bleibt, als dem schon lange von Thoas geäußerten Entschluß, freiwillig aus dem Leben zu scheiden, beizutreten, und so enden beide durch Selbstmord.

---

2. Komposition und Technik.

Der Stoff zu der Handlung dieses Stückes ist vom Dichter frei erfunden worden. Der Hauptunterschied dieses Dramas gegen das vorige ist der, daß es nicht, wie jenes, ein Schicksalsdrama ist, sondern daß das Schicksal der handelnden Personen allein oder doch fast ganz von ihrem eigenen Willen und Wesen abhängig ist. Dieser Umstand, sowie der, daß die Führung der Haupthandlung in den Händen nur zweier Personen liegt, hat dazu geführt, daß die äußere Handlung gegen die innere zurücktrat und das Stück in höherem Maße als „Ion“ zum Charakterdrama wurde.

Persönlich handelnd tritt das Schicksal nur einmal, gegen Ende des Stückes,[1]) auf, noch dazu in einer Rolle, wie sie dürftiger kaum gedacht werden kann. Es wiederholt lediglich das schon vom Volke geäußerte Verlangen nach Bestrafung des Mörders. Es tritt uns hier also dieselbe triviale Anschauung von der ausgleichenden Gerechtigkeit des Schicksals entgegen, wie wir sie im „Ion“ an der Figur des Adrastus kennen gelernt haben, nur in einer noch gekünstelteren Form. Nichts erinnert mehr an die Schicksalsauffassung des Sophokles. Es macht den Eindruck, als glaubte der Dichter um jeden Preis das Schicksal persönlich auftreten lassen zu müssen, um das Stück dadurch zu einem antiken zu stempeln.

Indem der Dichter in diesem Stücke die dem „Ion“ zugrunde liegende Schicksalsidee aufgab, mußte es ihm noch schwerer fallen, die Einheit der Handlung zu wahren,

[1]) IV, 3, 108 ff.

denn mit dem Schicksalsbegriff zugleich hatte er aus Sophokles' „König Oedipus" das Schema für den Aufbau des Stückes übernommen — Schuld, Fluch und Erfüllung desselben —, ohne allerdings imstande gewesen zu sein, es mit antikem Geiste zu erfüllen. Und auch für die weitere Ausführung der Handlung war ihm damit in vielen Punkten das Vorbild gegeben. Hier aber war er nun ganz auf seine eigene Kraft angewiesen.

Das vorliegende Stück leidet an einer Ueberfülle von Motiven. Es lassen sich drei Hauptmotive unterscheiden. 1. Der Sturz eines grausamen Königs, — Adrastus' Schicksal wird uns hier in gedrängter Kürze nochmals vor Augen geführt —. 2. Die Rache eines beleidigten Weibes. 3. Der aus übertriebenem Schuldgefühl hervorgegangene Selbstmord eines sittenreinen Jünglings.

Das Stück zerfällt dadurch in drei Teilhandlungen; im Mittelpunkt der ersten steht Creon, dem der zweiten Ismene, dem der dritten Thoas. Jede dieser Handlungen böte genügend Stoff für ein Drama. Das Interesse des Zuschauers wird also nach drei verschiedenen Richtungen zerstreut und die verschiedensten Empfindungen werden in ihm wachgerufen. Insofern hat also Talfourd das Gesetz von der Einheit der Handlung auch in diesem Stücke verletzt.

Creon hat viele Züge mit Adrastus gemeinsam. Wie dieser ist er ein grausamer, mitleidsloser Tyrann, von dessen Schandtaten wir nicht nur hören,[1]) sondern auch im Verlauf der Handlung selbst Proben erhalten.[2]) In einem Punkte aber unterscheidet er sich von Adrastus. Er hat trotz seines Alters nichts von der ein böses Gewissen bekundenden Aengstlichkeit und Unruhe desselben an sich, die diesen in unseren Augen so herabwürdigen, sondern fest und sicher geht er seinen Weg. Dadurch verkörpert Creon das hellenische Motiv der Hybris viel besser als Adrastus, wenn auch von einem Frevel gegen die Götter im besonderen nichts gesagt ist. Auch die vor Beginn der Handlung von ihm auf sich geladene Schuld ist hier viel schärfer zum Ausdruck gekommen, sodaß nur noch das Motiv des Fluches fehlt, um in dieser Teilhandlung unseres Dramas eine verbesserte Wiederholung des

---

1) III, 2, 166 ff.
2) I, 1, II, 2.

vom Dichter früher an Adrastus dargestellten Schicksalsgedankens zu erkennen. Gleichwie die Ermordung des Adrastus bildet auch die Creons einen Höhepunkt des Stückes und ist von schwerwiegenden Folgen für Ismene und Thoas begleitet, die nun allein das Interesse des Zuschauers in Anspruch nehmen.

Das Motiv der weiblichen Rache hat im Altertum mehrfach dichterische Bearbeitung gefunden. Am berühmtesten ist wohl die Rache der Medea, wie sie Euripides in seiner gleichnamigen Tragödie dargestellt hat, doch dürfte von der dämonischen Leidenschaft derselben wenig auf Talfourd's Ismene übergegangen sein. Näher steht dieser die Gestalt der Clytemnästra in Aeschylos' Agamemnon und Sophokles' und Euripides' Elektra, wiewohl deren Tat trotz ihrer Vorspiegelungen in ihrer Motivierung der Größe entbehrt. Beide, Clytemnästra wie Ismene ermorden mit männlicher Hilfe hinterlistig ihren Gemahl. Im einzelnen sind freilich bei Talfourd mannigfache Aenderungen und Vertauschungen erkennbar, so abgesehen davon, daß Ismene aus Rache handelt, der Umstand, daß Clytemnästra die Tat selbst ausführt, während Ismene lediglich die Anstifterin ist. Noch größer ist die Verschiedenheit der sie unterstützenden Männer: der freche Buhle Aegisthos und Thoas sind starke Gegensätze. Ob Talfourd durch eine der von den griechischen Dichtern geschaffenen Frauengestalten bei der Zeichnung von Ismenes Charakter beeinflußt worden ist, ist mit Sicherheit nicht zu entscheiden. Er selbst sagt darüber nichts. Doch ist es bei seiner Kenntnis der griechischen Sage und Dichtung leicht möglich. Jedenfalls gehört die Gestalt Ismenes zu den am besten gelungenen unseres Dichters. Sie ist nicht nur psychologisch sorgsam durchdacht, sondern auch innerlich verhältnismäßig wahr. Nur hätte der Dichter sie zur Heldin des Stückes machen und dies durch möglichste Unterdrückung der unglücklichen Thoas-Schöpfung deutlich erkennbar machen sollen.

Charakteristisch für sie sind ihre weibliche Schlauheit und Hinterlist. Jeden weiß sie an seiner verwundbaren Stelle zu treffen, den König, Thoas und die Dienerschaft, und so ihren Wünschen gefügig zu machen. Jahrelang hat sie den Schmerz, den ihr der König durch die ihr angetane Schmach bereitet hat, still für sich getragen,

bis sie in Thoas ein geeignetes Werkzeug ihrer Rachepläne erkennt. Schon frohlockt sie über die gelungene Ermordung des Königs, da bringt sie die Tat sowie die Entdeckung, daß Thoas ihr Sohn ist, in einen schweren Konflikt zwischen Pflicht und Mutterliebe, in dem sie untergeht.

Es ist nicht zu bezweifeln, daß die Figur der Ismene viel Dramatisches an sich hat und, wenn auch nicht zur Heldin einer Tragödie, so doch eines Schauspiels wohl zu gestalten gewesen wäre. Ihr Schicksal ist zwar nicht tragisch, ruft aber doch in dem Zuschauer die Empfindung der Nemesis hervor, des Wohlgefallens an dem sich vollziehenden Walten der Schicksalsmächte. Die Größe der Handlung und des Charakters ist es, die hier mehr als sonst bei Talfourd ein ästhetisches Interesse in uns erregt.

Die überragende Persönlichkeit Ismenes bestimmte wohl den Dichter, die Fäden der Handlung in die Hände dieser Frau zu legen und obwohl sie in den ersten beiden Akten äußerlich sehr wenig hervortritt, steht sie doch leitend über dem Gange der Handlung, um im günstigen Augenblick entscheidend einzugreifen. Daher ist auch die Aufmerksamkeit des Zuschauers bis zur Ermordung des Königs vor allem auf sie gerichtet, bis dann vom dritten Akte ab auch Thoas stärker hervortritt. Wir haben hier also eine ähnliche Erscheinung wie im „Ion", wo ebenfalls die Figur des Helden längere Zeit durch eine andere verdunkelt wird. Und auch hier bedient sich der Dichter desselben Mittels, um das Schicksal des Helden mit dem der bis dahin im Mittelpunkt des Interesses stehenden Person zu verknüpfen und ihn so in den Vordergrund der Handlung zu rücken, der Anagnorisis. Ismene erkennt in Thoas ihren Sohn wieder. Zugleich ist dadurch eine neue Verwickelung der Handlung ermöglicht, die dem Dichter sehr erwünscht sein muß, da das Motiv der Frauenrache bereits erschöpft ist und nun neue Momente nötig werden, um die Spannung des Zuschauers bis zum Schluß des Stückes wach zu erhalten. Zwar sind die Zufälligkeiten und sonstigen Zwangsmittel, die der Dichter anwendet, um das Zustandekommen der Anagnorisis zu bewirken, hier nicht so zahlreich und offensichtlich wie im „Ion", dennoch bleibt sie in Auffassung und Darstellung von der

antiken Anagnorisis, die organisch aus dem ganzen Gefüge der Handlung erwächst, weit verschieden.

Die Anagnorisis und die sie bewirkende Unterredung zwischen Ismene und Thoas lenkt die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die Person des Helden. Es ist diese Figur eine der unglücklichsten Schöpfungen unseres Dichters.

Zunächst wird uns Thoas als ein tapferer athenischer Krieger geschildert, der durch seine Wildheit und seinen Wagemut die Feinde in Schrecken setzt.[1]) In der Folge aber lernen wir ihn als einen durchaus gutmütigen, sanften und opferwilligen Menschen kennen. Er läßt sich ruhig gefangen nehmen, entwaffnen und in die Sklaverei abführen, aus der er nur entweicht, um seinem Gegner Hyllus das Leben zu retten, wie er es früher schon einmal getan hat. Nur die schlimmsten Kränkungen des Königs können diesen Menschen, den der Sklavenaufseher als den geduldigsten Sklaven bezeichnet,[2]) den er je besessen, zu einem Zornesausbruch gegen den König fortreißen.[3])

Man fragt sich unwillkürlich, wozu denn diese starke Betonung der Opferwilligkeit Thoas', die wir nur schwer mit dem Begriff des mißhandelten, feindlichen Kriegers vereinigen können, nötig ist. Offenbar glaubte der Dichter einer deutlichen und wiederholten Hervorhebung seiner edlen Charakterzüge nicht entraten zu können, um das spätere, zum Selbstmord führende Verhalten des Helden genügend zu motivieren. So beginnt denn auch die eigentliche Handlung erst mit der Verführung des Helden durch Ismene im dritten Akt, während die beiden vorhergehenden Akte lediglich der Exposition dienen.

Die Ermordung des Königs durch Thoas verknüpft die beiden letzten der oben genannten Hauptmotive des Stückes miteinander. Einerseits bringt sie das Motiv der Frauenrache zum Abschluß, indem sie Ismene's Unternehmen mit Erfolg krönt, zugleich aber schafft sie eben dadurch die Grundlage und die Voraussetzungen für das letzte Motiv, den Selbstmord eines edlen Menschen um eines in der Verkettung der Umstände nur gering erscheinenden Fehls willen. Dazu ist eine stärkere Beteiligung des Helden an der Führung der Handlung erforderlich; sie würde da-

[1]) I, 1, 183 ff.
[2]) II, 1, 2 ff.
[3]) II, 2, 64 ff.

durch eine wesentlich innere werden, indem sie die Wucht der Motive zu entwickeln hätte, die den Helden zwingen, freiwillig und bewußt in den Tod zu gehen.

Dieser Aufgabe war sich der Dichter wohl bewußt und suchte ihr mit allen Kräften gerecht zu werden. Kaum hat Thoas die Tat vollbracht, da beginnen seine Klagen, die von nun an bis zu seinem Tode am Schluß des Stückes dauern. Merkwürdigerweise weiß er zunächst garnicht, daß er den König getötet hat und will es anfangs auch nicht glauben, als nach Hyllus' Angaben keine andere Annahme mehr möglich ist. Er verurteilt sich dann mit den härtesten Ausdrücken, verwünscht sich und ist nahe daran, dem Wahnsinn zu verfallen.[1])

Wir fragen uns erstaunt, worin denn das schwere Vergehen liegt, das Thoas so furchtbar bejammert. So heftigen Selbstvorwürfen muß doch eine entsprechend schwere Schuld vorangegangen sein. Thoas hat einen wehrlosen alten Mann getötet.[2]) Einem objektiven Beurteiler kann dies Vergehen unter Berücksichtigung der ganzen Sachlage lange nicht so bedeutend erscheinen, wie Thoas es in der ungewöhnlichen Strenge seiner sittlichen Denkungsart auffaßt. Vor allem war die Tat für ihn doch nur Mittel zum Zweck, nicht Selbstzweck, wie für Ismene. Dies scheint er ganz vergessen zu haben. Er wollte die Flucht ergreifen, um dann an der Spitze eines Heeres für die ihm und seinem Volke zugefügten Demütigungen an dem König Rache zu nehmen. Daß es dabei nicht ohne Blutvergießen abgehen würde, konnte er sich denken und so schwor er denn, jeden Menschen, den er bei seiner Flucht durch jenes Gemach, das ihm von Ismene als besonders gefährlich bezeichnet worden war, antreffen würde, zu töten. Beabsichtigt hat er also die Tat nicht. Von einem „Mord" im juristischen Sinne kann also nicht die Rede sein, ganz abgesehen davon, daß Creon Thoas' politischer Gegner war und beide sich im Kriegszustande befanden. Nimmt man dazu, daß er den Eid und die gleich darauf folgende Tat in hoher seelischer Erregung vollführt hat, so bleibt zwar ein gewisser Fehl — eben in dem unrühmlichen Ueberfallen

[1]) Vergl. besonders III, 3, 107 (Hyllus: „This is frenzy".).

[2]) Der König wird hier als ein schwacher, hinfälliger Greis gedacht, wozu sein Auftreten in der Bankettszene (II, 2) wenig paßt. Auch hier also eine Inkonsequenz in der Charakterzeichnung.

des wehrlosen Feindes — noch bestehen, aber dieser steht zu den furchtbaren Selbstanklagen Thoas' in gar keinem Verhältnis.

Eine Möglichkeit gäbe es, sein Benehmen wenigstens annähernd zu rechtfertigen. Wenn Thoas in seiner unrühmlichen Tat eine Verletzung seiner Ehre, seiner Manneswürde erblickte, so könnte man ihm seinen tiefen Schmerz wohl nachempfinden. Ein solches Motiv treibt Sophokles' Ajas in den Tod, dessen Schicksal uns, da wir die Verzweiflung des Helden völlig begreifen, tief erschüttert. Athene hatte ihn mit Wahnsinn geschlagen, sodaß er, anstatt an dem Feinde Rache zu nehmen, die blökenden Herden zerfleischte, wodurch er große Schmach auf sich häufte. Schon ist seine Tat im Heere ruchbar geworden, der Verdacht ist auf ihn gefallen. So hat das Leben für ihn keinen Wert mehr, es bleibt ihm nichts anderes übrig, als der Tod.

Aber nach dieser Seite wendet Talfourd das Problem nicht. Thoas' Klagen sind lediglich der Spiegel der kindlich-frommen Natur eines Jünglings, der sich noch keiner Verfehlung bewußt ist. Es spricht aus ihnen der Glaube an die ewige Verdammnis der Bösen,[1]) ja eine geheime Furcht vor der dämonischen Macht böser Mächte.[2])

Diese religiöse Anschauung also ist es, die Thoas in den Tod treibt. Durch die fortwährenden Klagen desselben, die fast die ganze zweite Hälfte des Stückes ausfüllen, hat Talfourd die Geduld des Zuschauers resp. Lesers auf eine zu harte Probe gestellt. Denn auch Ajas, der doch sicher mehr Grund zum Wehklagen hätte als Thoas faßt seine Klagen zu einem einzigen Monologe zusammen, die nun allerdings umso heftiger und leidenschaftlicher hervordringen und eben dadurch, sowie durch die Wahrheit der Empfindung — nicht an eine spätere Buße für seine Sünden denkt er, wie Thoas, sondern an den nahe bevorstehenden Verlust des süßen Lebens — den Zuschauer mit sich fortreißen. Weit entfernt, sich vor seiner Umgebung durch ein

[1]) Vergl. III, 3, 55:
„The murderer has no Past;
But one eternal Present." —
V, 1, 107 malt er seiner Mutter die Strafen der Bösen im Jenseits aus. Die Anschauung, die er hierbei verrät, daß sie durch freiwillige Buße Absolution erlangen könnten, steht allerdings zu der obigen in leisem Widerspruch.

[2]) IV, 2, 67 ff.

unwürdiges Benehmen zu demütigen, legt er vielmehr äußerlich große Seelenruhe und gefaßtes Wesen an den Tag.

Durch sein unmännliches Verhalten sinkt der Held in unserer Achtung. Talfourd zerstört also hier das Bild, das er in der Exposition so sorgsam von ihm gezeichnet hat, wo er bemüht war, ihn als ein Muster von Uneigennützigkeit und Opferwilligkeit hinzustellen. Sein jetziges Benehmen wird durch kleinliche Todesfurcht hervorgerufen, — was seine eigenen, oben angeführten Aeußerungen beweisen, — die im Grunde doch nur Egoismus ist. Denn wozu sollte er, wenn er seine Schuld wirklich für so schwer hält, sonst so lange zögern, seinem Leben ein Ende zu machen? Nach alledem, wie bisher Thoas' Charakter geschildert war, mußte der Zuschauer nach der Tat des Helden und nachdem diesem das Schimpfliche derselben zum Bewußtsein gekommen war, erwarten, daß Thoas nun unverzüglich selbst Hand an sich legen würde. Freilich wäre dann damit die Handlung bereits zum Abschluß gekommen. Der Dichter beging also lieber eine Inkonsequenz in der Charakterzeichnung, als daß er auf den jetzigen spannenden und viel Erfolg versprechenden Schluß verzichtete.

Betrachtet man aber die den fünften Akt ausfüllende Schlußszene, so findet man, daß sie zu dem bisherigen Verlauf und der ganzen Anlage des Stückes wenig paßt. Die Handlung, die bisher im wesentlichen von den Charakteren der handelnden Personen gelenkt wurde, wird hier plötzlich von höheren Mächten gewaltsam aus der Richtung gedrängt. Der Dichter mußte wieder seinen Schicksalsgedanken, die Vorstellung von der gerechten Bestrafung alles Bösen, zur Darstellung bringen und das Schicksal noch handelnd auftreten lassen! Wozu aber dann noch der ganze Pomp, mit dem die irdische Gerechtigkeit auftritt, zumal sie, wie der Ausgang des Stückes lehrt, aus eigener Macht nicht imstande ist, sich Genugtuung zu verschaffen. Thoas wäre, wie aus seinen Worten deutlich zu erkennen, auch ohne durch das Strafgericht in die Enge getrieben zu sein, freiwillig aus dem Leben geschieden, Ismene wäre ihm gefolgt, und die Handlung wäre so zwar um eine spannende Verwicklung ärmer, aber um vieles ergreifender und wahrer geworden.

Betrachtet man schließlich die Handlung als Ganzes, so sind zwar einige tragische Züge derselben nicht zu verkennen, aber dem Dichter fehlte die Kraft, sie genügend herauszuarbeiten und durch Beseitigung alles störenden Beiwerks eine einheitliche starke Wirkung zu erzielen. Zunächst ist die tragische Hamartie des Helden viel zu schwach. Zwar ist der Dichter bemüht gewesen, die Verfehlung desselben möglichst deutlich hervortreten zu lassen, aber diese besteht doch nur darin, daß Thoas, entgegen seiner eigenen edlen Natur, sich in einer leidenschaftlichen Aufwallung von Ismene dazu bestimmen ließ, seine Flucht durch die Tötung des Königs zu ermöglichen. Die Verirrung des Helden beruht also nicht auf einem ihm eignenden Charakterfehler — wie z. B. bei Sophokles' Oedipus auf der leidenschaftlich-jähen, vom Vater ererbten Gemütsart desselben, — sondern auf einer durch äußeren Einfluß hervorgerufenen voreiligen Handlung. Der Fehl des Helden erscheint also durchaus nicht innerlich begründet, sodaß schon dadurch sein Schicksal, das doch mit dem Fehl des Helden in ursächlichem Zusammenhang stehen muß, den Charakter strenger Gesetzmäßigkeit verliert. Bestenfalls könnten wir dadurch von starker Rührung ergriffen werden, aber den Eindruck eines mit furchtbarer Gewalt sich vollziehenden, auch uns bedrohenden Schicksals erhalten wir nicht.

Gleichwie im „Ion" ist es also auch hier die Figur des Helden, an der die Kunst des Dichters scheitert. Er besaß nicht die Kraft, h e r o i s c h e Charaktere zu schaffen. Charakteren, die, wie Creon oder Ismene, noch am ehesten geeignet wären, in den Mittelpunkt eines Dramas gestellt zu werden, gibt er eine untergeordnete Rolle, während seine Helden bei all ihren guten Eigenschaften doch einen Zug von Kleinlichkeit und Schwäche tragen. Bei Thoas ist dieser Umstand besonders auffallend und verhängnisvoll, weil der Dichter ihn zu einem kriegerischen Helden gemacht hat, von dem wir doch in erster Linie kraftvolle Männlichkeit, Energie und Selbstbeherrschung erwarten. Keine dieser Eigenschaften besitzt Thoas, der sich zwar nach seiner Verirrung recht wild gebärdet, dessen Klagen aber, wie wir oben gesehen haben, und langes Zögern, ehe er zur Sühne seiner Tat schreitet, doch nur von Zaghaftigkeit zeugen. Noch gegen Ende des Stückes tritt dieser

Widerspruch offen hervor. Thoas ist von seinen Soldaten zum Anführer gewählt worden und wird von ihnen als Held verehrt.[1]) Auf der einen Seite besitzt er also Unerschrockenheit und Wagemut, auf der anderen ist sein Benehmen gerade jetzt derart, daß es einen Soldaten zu dem Ausruf veranlaßt: ,,. . . this strange man, half warrior and half rhapsodist . . .“. Treffender könnte der Eindruck nicht wiedergegeben werden, den das Wesen des Helden auf den Zuschauer macht, als es dieser Mann in seiner einfachen, gesunden Anschauungsweise hier tut.

Die Charaktere der Nebenpersonen sind schablonenhaft. Alle sind edle Menschen, erfüllt von Liebe und Güte. Da tritt besonders hervor das Geschwisterpaar Hyllus und Creusa, das sich in Liebesbeweisen gegenseitig überbietet, durch die Ungunst des Schicksals, das Hyllus' Leben bedroht, in Angst und Not kommt, schließlich sich aber wieder glücklich gerettet sieht. Dadurch erhalten diese Personen einen Zug des Rührseligen, der mit den blutigen Gräueln der Handlung übel kontrastiert.

Ein Fortschritt in der dramatischen Komposition und Technik des Dichters gegenüber ,,Ion“ ist also kaum zu erkennen. Die Einheit der Handlung vermissten wir schon dort, dazu kommt hier der Mangel an Einheit im Charakter des Helden. Mehr als in ,,Ion“ zeigt sich ferner in diesem Stücke ein Haschen nach Effekt, die Bevorzugung von gröberen, mehr auf den sinnlichen Eindruck berechneten Mitteln, wobei allerdings nicht zu entscheiden ist, wieviel davon der bessernden Hand des Schauspielers Macready und wieviel Talfourd selbst zuzuschreiben ist.

---

[1]) IV, 2, 18 ff.

Glencoe or The Fate of the Macdonalds.

A Tragedy in 5 acts.

1. Vorbemerkungen und Inhalt.

Die erste Anregung zu dem Drama erhielt der Dichter auf einer Reise durch die schottischen Hochlande im Herbst des Jahres 1838 [1]) bei Besichtigung jener Oertlichkeiten, die am Ende des 17. Jahrhunderts den Schauplatz des von den Engländern unter dem Clan der Macdonalds angerichteten Blutbades bildeten. In den Ferien des folgenden Jahres wurde das Stück zu Glandyr in Nord-Wales niedergeschrieben. Aber anstatt wie sonst das Drama zunächst für seine Freunde drucken zu lassen, beschloß Talfourd diesmal, sein Werk bis zur Aufführung geheim zu halten, um so einer völlig unparteiischen Beurteilung des Stückes durch die Zuschauer gewiß zu sein. Nur zwei oder drei seiner Freunde hatten Abdrucke erhalten, darunter Dickens, der das Stück Macready als die Arbeit eines Unbekannten zeigte. Dieser erkannte sofort den Wert und die Brauchbarkeit des Dramas, [2]) wenn auch für die Bühnenaufführung noch Veränderungen nötig waren. Nachdem diese von Macready, der inzwischen den Namen des Verfassers erfahren hatte, [3]) vorgenommen waren, wurde das Drama am 23. Mai 1840 auf dem Haymarket-Theater zu London erfolgreich aufgeführt. Erst nach dieser Aufführung erschien das Stück öffentlich unter Talfourds Namen im Druck; eine zweite Ausgabe muß bald darauf gefolgt sein.

Gewidmet hat er das Stück seinem Freunde Lord Jeffrey (1773—1850), der sich als Essayist, Kritiker und Advokat einen Namen gemacht hat.

---

[1]) Vorrede zur zweiten Ausgabe (S. 199 ff. unserer Ausgabe).

[2]) Macready urteilt darüber: „It is superior to, in dramatic construction, and very much below in poetry, the play of Ion“, (Remin. II, 155.)

[3]) Näheres darüber Macready, Remin, ebenda.

Inhalt.

Die Exposition schildert die politische Lage in Schottland zu Anfang des Jahres 1689. Die schottischen Clans, die lange ihre Unabhängigkeit von der englischen Regierung behauptet hatten, haben sich endlich, durch die strengen Maßregeln derselben gezwungen, König Wilhelm von England unterwerfen müssen. Am längsten von allen hat Mac Ian, der Häuptling des Clans der Macdonalds, die im Glencoethale[1]) ansässig sind, damit gezögert. Erst kurz vor dem festgesetzten Termin der Unterwerfung hat er sich nach Fort William begeben, um den Untertaneneid zu leisten. Aber leider hatte der dortige Befehlshaber keine Vollmacht, den Treuschwur entgegenzunehmen, und so mußte Mac Ian, durch einen furchtbaren Schneesturm stark behindert, nach Inverary eilen, wo der Sheriff, obwohl inzwischen der Termin verstrichen war, den Eid annahm. (I, 1, 254 ff.)

Auf dem Heimwege hat er seinen Neffen Halbert getroffen, ihn aber keines Blickes gewürdigt, weil er argwöhnt, daß er ihn zu stürzen und die Herrschaft über die Macdonalds an sich zu reißen trachtet (I, 1, 265 ff.). Denn mit Halberts Vater hatte Mac Ian viele Jahre hindurch um die Herrschaft gekämpft, und nach dessen Tode hatte der junge Halbert den Streit fortsetzen wollen, bis er endlich, durch die Warnungen der Hexe Moina bewogen, das Versprechen leistete, Frieden zu halten (I, 1, 67 ff.).

Diese Zustände werden uns teils von John und Alaster, den Söhnen des Häuptlings, teils von Mac Ian selbst nach seiner Rückkehr von der schmachvollen Reise mitgeteilt.

Hier beginnt die eigentliche Handlung. Die Lady Macdonald, Halberts Mutter, erhält plötzlich einen Brief von ihrem Sohne Henry, in welchem er ihr seinen Besuch ankündigt, da das Regiment, zu dem er gehöre, beschlossen habe, in Glencoe Quartier zu nehmen. Henry ist nämlich,

---

[1]) Glencoe ist ein enges Tal in der schottischen Grafschaft Argyll im Osten des Loch Linnhe und erstreckt sich von dem Dörfchen Ballachulish über den Loch Leven bis zum Etive 15 km weit. Mitten hindurch strömt der düstere Fluß Coe, begrenzt von fast senkrecht bis zu 1000 m aufsteigenden Felswänden.

zum großen Verdruß seines Bruders, aus Ehrgeiz auf die Seite der Engländer übergetreten und ist dort wegen seiner Tüchtigkeit bald zum Offizier befördert worden. Die Lady teilt die Freudenbotschaft ihrer Pflegetochter Helen Campbell mit, einer jungen Waise, die seit vielen Jahren in ihrem Hause wohnt und einst die Gespielin und Jugendfreundin der beiden Brüder gewesen ist. Auch diese ist außer sich vor Freude über das bevorstehende Wiedersehen. Ihre Freude wird etwas gestört durch Halbert, der in großer Erregung erzählt, ihm sei wieder das Schreckgespenst der alten Moina begegnet und habe ihm die Worte: „The Hour is nigh!“ mit furchtbarer Stimme zugerufen; das deute auf ein großes, ihnen allen bevorstehendes Unglück hin. Vergebens sucht man ihn zu beruhigen. Da erscheint Henry, und Halbert fühlt sich durch das anmaßende Auftreten seines Bruders bald so abgestoßen, daß er den lange gegen ihn gehegten Groll nicht länger zurückhalten kann und ihm wegen des schimpflichen Uebertritts auf die Seite der Engländer offen Vorwürfe macht. Ein Wortwechsel entspinnt sich, und die Folge davon ist die Verabredung eines Zweikampfes, der an den Ufern des Loch Leven stattfinden soll.

Unterdessen haben die englischen Truppen ihre Quartiere im Glencoetale in den Häusern der Macdonalds bezogen, und wir lernen ihre geheimen Pläne kennen, welche darin bestehen, das Vertrauen der Clansleute zu gewinnen und sie in Sicherheit zu wiegen, um sie später desto sicherer vernichten zu können. Henry leistet dabei durch seine genaue Kenntnis des Tales und seiner Bewohner gute Dienste. Das Duell mit seinem Bruder ist nicht zum Austrag gekommen, da dieser durch seine Ermahnungen und Bitten eine Versöhnung herbeizuführen wußte.

So vergehen 14 Tage. Die Clansleute schenken ihren Gästen volles Vertrauen und öffnen ihnen Küche und Keller, zumal der englische Anführer Glenlyon ausdrücklich versichert, sie kämen als gute Freunde, durch die Ueberfüllung der Garnison Fort William gezwungen, ihre Gastfreiheit in Anspruch zu nehmen. Glenlyon erwartet jetzt täglich den Befehl seiner Vorgesetzten zum Ueberfall auf die ahnungslosen Clansleute. Er will wenigstens Mac Ian retten und sendet daher Henry mit einem Brief

zum Major Duncanson, in dem er um Schonung des Häuptlings bittet.

Während Henry's Abwesenheit entwickelt sich in dem Hause der Lady Macdonald eine Liebesepisode. Halbert gesteht seiner Mutter seine Liebe zu Helen, und obwohl die Mutter mit ihren Befürchtungen nicht zurückhält, daß bereits Henry ihre Liebe gewonnen, ruht Halbert nicht eher, als bis er durch eine Unterredung mit Helen sich selbst Gewißheit darüber verschafft hat. Das Gespräch droht anfangs erfolglos zu endigen, bis Helen infolge der leidenschaftlichen Bestürmungen Halberts, der sie an die gemeinsam genossenen Freuden der Kindheit erinnert, verspricht, ihm allein angehören zu wollen. Ringe werden ausgetauscht und die Hochzeit wird bereits auf den zweitnächsten Tag festgesetzt.

Am nächsten Tage kehrt Henry von seiner militärischen Dienstreise zurück, erfährt von der bevorstehenden Vermählung und schwört dem Bruder bittere Rache. Er überbringt Glenlyon die Antwort Duncansons. Dieser erteilt ihm den strengen Befehl, schon in der nächsten Nacht sämtliche Clansleute überfallen und niedermachen zu lassen. Henry sieht die Erfüllung seiner Rachepläne gekommen. Gern verspricht er Glenlyon um Mitternacht alle Zugänge des Tales mit Kriegern besetzen zu wollen, damit niemand von den Macdonalds bei dem Ueberfall entschlüpfen kann; nur den östlichen Zugang will Duncanson selbst besetzen.

Halbert ahnt nichts Gutes. Er hat seinen Bruder arg gereizt. Dazu erfährt er von seiner Mutter, daß Helen seit ihrer Verlobung mit ihm in stille Trauer versunken dasitze und ein ganz verändertes Wesen zur Schau trage. Er beschließt, dem Bruder ein Opfer zu bringen und auf sie zu verzichten.

Am Abend vor der Katastrophe veranstaltet der noch immer ahnungslose Mac Ian den Gästen zu Ehren ein großes Bankett, an dem die meisten englischen Offiziere und Clansleute teilnehmen. Er trinkt auf das Wohl König Wilhelms. Bei dieser Gelegenheit versöhnt sich auch Mac Ian mit seinem Neffen Halbert, dem er, wie oben erwähnt, immer mit Unrecht mißtraut hatte. Halbert ist der einzige, der den Verrat der Engländer ahnt. Das scheue gedrückte Wesen Glenlyons fällt ihm auf. Er sucht seine

Stammesgenossen gegen ihn aufzureizen und ruht nicht eher, als bis Glenlyon und die anderen Offiziere den Saal verlassen.

Am nächsten Morgen sollen nun Halbert und Helen getraut werden. Der Priester erscheint. Aber Halbert bittet seine Braut dringend, ehe es zu spät ist, genau zu überlegen und zu sagen, ob sie nicht doch Henry liebe. Endlich bejaht Helen die Frage, und der Versöhnung der Brüder steht nun nichts mehr im Wege. Während Henry noch zerstreut dasteht, dringt schon das Geschrei der Ueberfallenen zu ihm herauf und ein Bote bringt die Nachricht von einem furchtbaren Blutbade, das die Engländer in der Nacht unter den Clansleuten angerichtet haben. Mac Ian und sein Sohn sind bereits ermordet und bald darauf stirbt auch Alaster, sodaß Halbert Führer der Macdonalds wird. Gleich darauf fällt auch er. Henry macht sich auf, um den Tod zu suchen, nach dem er verlangt. —

---

2. Der Stoff.

Als Quelle für sein Drama diente dem Dichter, wie er in der Vorrede desselben angibt, Walter Scott, der in seinen „Tales of a Grandfather" (Kapitel 58) eine genaue Darstellung der dem Stück zugrunde liegenden historischen Ereignisse gegeben hat. Talfourd hat sich ziemlich genau an seine Quelle gehalten. Nur die nähere Veranlassung zu dem plötzlichen Ueberfall hat er unerwähnt gelassen. Scott sagt darüber folgendes:

Der Graf Breadalbane sowie sein Freund Sir John Dalrymple hatten seit lange die Absicht, eine schottische Kriegstruppe zu bilden, durch die sie viel Ehren und Ansehen zu gewinnen hofften. Dazu war es aber nötig, daß die den Engländern hartnäckig Trotz bietenden schottischen Clans mit König Jakob völlig brachen und König Wilhelm Treue schworen. Die Gelegenheit, den Plan zur Ausführung zu bringen, bot sich ihnen bald dar. Breadalbane wurde eine größere Geldsumme vom Staat überwiesen, mit deren Hilfe er die Schotten zum Friedensbündnis mit König Wilhelm bestimmen sollte. Nun zeigten sich diese zwar nicht abgeneigt, die Geldsumme anzunehmen, hielten aber

doch im geheimen so fest zu König Jakob, daß Breadalbane und sein Freund zu ihrem großen Aerger ihren Plan aufgeben mußten. Dafür schworen sie aber den Clansleuten bittere Rache, zu der Breadalbane umsomehr Grund zu haben glaubte, als er seit kurzem mit Mac Ian, dem trotzigen Häuptling der Macdonalds, auch persönlich verfeindet war. Auf sein Betreiben erschien daher im August 1691 [1]) eine königliche Bekanntmachung, nach der sich sämtliche Clans bis spätestens zum 1. Januar des folgenden Jahres der Regierung zu unterwerfen hätten, widrigenfalls sie die Todesstrafe treffen würde. Breadalbane hoffte dabei im stillen, daß die Clans den Termin verstreichen lassen würden, aber alle unterwarfen sich rechtzeitig, außer Mac Ian, der zulange gezögert hatte [2]) und dann infolge widriger Umstände dem Befehl nicht mehr rechtzeitig nachkommen konnte. Der Sheriff von Argyleshire [3]) trat für Mac Ians Begnadigung ein, aber die mächtigen Gegner desselben ruhten nicht eher, als bis sie einen Erlaß in Händen hatten, nach dem der ganze Stamm der Macdonalds ausgerottet werden sollte.

Die Ausführung dieses Befehls stellt die Handlung des Talfourd'schen Stückes getreu nach der historischen Ueberlieferung dar. Nur hat Talfourd die zwischen Mac Ian's Unterwerfung und der Ankunft der Engländer in Glencoe liegende Zeit stark verkürzt. Sie beträgt bei ihm nur wenige Tage, [4]) nach Scott dagegen etwa vier Wochen. Der Brief Duncansons an Glenlyon, in dem die nächtliche Ermordung der Clansleute verfügt wurde, war vom 12. Februar datiert. Geschichtlich fand also das Blutbad, das Talfourd in die Mitte des Monats Januar verlegt hat, in der Frühe des 13. Februars statt. Nur etwa 38 wurden niedergemetzelt, den übrigen — etwa 150 Männern, Frauen und Kindern — gelang es durch den südlichen[5]) Zugang des Tales zu entkommen, da der starke Schneefall Duncanson verhinderte, auf diesem Wege, wie eigentlich beabsichtigt, Glenlyon mit seinen Truppen rechtzeitig zu Hilfe zu kommen.

---

[1]) Talfourd datiert die Handlung drei Jahre zurück, wohl nur versehentlich.

[2]) Siehe oben S. 44.

[3]) Bei Talfourd tut dies Glenlyon.

[4]) Aus I, 1, 192 zu erschließen.

[5]) Bei Talfourd östlichen, vergl. V, 1, 159 ff.

Die kleinen Aenderungen Talfourds, besonders in den Verwandtschaftsverhältnissen einzelner Personen, sind ganz unwesentlich.[1]) Frei erfunden ist die Figur Halberts und die ganze an ihn sich knüpfende Liebesepisode.

---

3. Komposition und Technik.

Der Umstand, daß der Dichter hier zum ersten Male einen historischen Stoff dramatisch behandelte, stellte ihn vor neue Schwierigkeiten. Es scheint, als ob sich Talfourd derselben bewußt geworden wäre, wenigstens spricht aus seinen Worten in der Vorrede des Stückes,[2]) wo Talfourd die Gesichtspunkte, die ihn bei der Abfassung seines Dramas leiteten, in Kürze schildert, die richtige Anschauung, daß der Dichter an seinen historischen Stoff nicht gebunden ist, sondern frei damit schalten und walten kann, da es bei ihm nicht, wie beim Historiker, auf die historischen Tatsachen ankommt, sondern auf die Wirkung, die sein Werk in dem Hörer hervorruft.

Wie der Dichter ebenfalls in der Vorrede bemerkt,[3]) war es nicht der Charakter einer historischen Persönlichkeit, der ihn zur Abfassung seines Dramas anregte, sondern die entsetzenerregenden Vorgänge selbst in jener Periode der schottischen Geschichte. Und in der Tat wären sie als Stoff für eine Tragödie nicht ungeeignet. Stellen sie doch dar, wie eine Volksmenge ohne jede eigene Schuld von einem furchtbaren Schicksal betroffen wird. Tragische Empfindungen könnte also der Stoff wohl in uns wecken, — freilich nur unter den Händen eines großen Dichters. Leider zeigen Komposition und Technik von Talfourds Drama auch diesmal, wie beschränkt und einseitig seine Auffassung vom Wesen des Tragischen ist.

Die erste Frage, die Talfourd seinem Stoff gegenüber sich hätte vorlegen sollen, hätte die gewesen sein müssen, wie der Dichter ihm die größte Wirkung verschaffen könnte. Dann würde er erkannt haben, daß es darauf ankommt, uns möglichst tief in den inneren Zusammenhang

[1]) Vergl. hierüber die Vorrede S. 206 unserer Ausgabe.
[2]) Seite 205 unserer Ausgabe.
[3]) Seite 203 unserer Ausgabe.

der darzustellenden Ereignisse einzuführen. Dies ist nur dadurch möglich, daß der Dichter zeigt, wie es zu den Begebenheiten der Handlung gekommen ist, daß er uns also die Vorgeschichte klar und allgemein einleuchtend mitteilt.

Dies verabsäumt zu haben, ist ein schwerer Fehler Talfourds, denn er betrifft gerade die Grundlage seiner Dichtung. Bei ihm ist das schwere Schicksal, das wir die schottischen Clansleute erleiden sehen, völlig unmotiviert. Es sind alles gute, brave Leute, die unter den grausamen Schlägen einer blinden Zufallsgewalt ahnungslos zugrunde gehen. Und gerade auf einem der edelsten von ihnen, Halbert, der zugleich am meisten im Stücke hervortritt, lastet ein furchtbares Verhängnis. Halbert hat den Streit, den sein Vater mit seinem Bruder — Halberts Oheim — geführt hatte, nach dem Tode des Vaters fortsetzen wollen, obwohl dieser ihn auf dem Sterbebette dringend ermahnt hatte, sich mit dem Gegner zu einigen und seine Mutter sowie der Oheim zur Versöhnung bereit waren. Während Halbert den Bitten seiner Verwandten noch Schweigen entgegensetzt, ertönt plötzlich der Fluch einer alten Hexe:

„. . . Halbert, obey!
The hour which sees thee rule
O'r the Macdonalds of Glencoe shall bring
Terror and death.“

(I, 1, 121 ff.)

Halbert verspricht zu gehorchen und empfängt noch den Segen seines sterbenden Vaters. Aber obwohl er sein Versprechen treu hält, erfüllt sich an ihm der Schicksalsfluch, allein deshalb, weil er zufällig später in der Schreckensnacht der einzige Ueberlebende der Macdonalds ist und somit Führer derselben wird.

Daß die von Halbert anfangs bezeugte Streitlust keine Begründung des nachfolgenden Fluches sein kann, leuchtet ein. Dieser ist vielmehr ganz äußerlich vom Dichter an eine Situation geknüpft, die ihm noch am ehesten zur Anbringung einer Strafandrohung geeignet zu sein schien. Daß der spätere Gang der Handlung die Erfüllung des Fluches nicht rechtfertigt, diese also nicht dem Sinn, sondern nur den Worten desselben entsprechen kann, scheint den Dichter wenig gekümmert zu haben. Das Verderben des ganzen Stammes der Macdonalds vollends bleibt völlig

unerklärt, da es unmöglich auf jenes widersetzliche Verhalten Halberts zurückgeführt werden kann und im übrigen nicht die geringste unrechtmäßige Tat eines andern von der Partei der Besiegten erwähnt wird.

Andererseits bleibt das schimpfliche Vergehen Henry Macdonalds, sein Uebertritt auf die Seite der Feinde, ungesühnt. Zwar erscheint er am Schluß des Stückes als reuiger Sünder, der gern bereit ist, zur Strafe für seine Sünden in den Tod zu gehen, aber wir müssen doch billig bezweifeln, ob seinen Worten Glauben zu schenken ist, nachdem wir im Laufe des Stückes soviel Beweise seiner Verstellungskunst und Eigenliebe erhalten haben; und die Umstände erfordern seinen Untergang nicht. Wollte Talfourd das Motiv des Schicksalsfluches verwenden, so hätte Henry, und nicht Halbert der Gegenstand desselben werden müssen, an ihm hätte er sich erfüllen sollen, indem der Dichter das Verderben Henrys aus der Schuld desselben in ursächlichem Zusammenhang hätte herleiten müssen.

Schließlich verdient noch die äußere Form, in der das Schicksal in diesem Drama auftritt, nähere Betrachtung. In seinem Bestreben, die Technik der griechischen Tragiker nachzuahmen, wollte Talfourd auch diesmal, wie jene es taten, das Schicksal persönlich handelnd auftreten lassen. Zu dem Zweck bedurfte er entweder der Orakelsprüche und anderer Wunderzeichen als technischer Hilfsmittel oder er mußte übernatürliche Wesen in seinem Drama auftreten lassen, die den Willen der Schicksalsmacht kundtun. So wurde in den beiden früheren Stücken durch plötzlich ertönende Wunderstimmen der Gang der Handlung nach dem Willen des Schicksals gelenkt, in dem vorliegenden verdammt eine alte Hexe den Helden und seine Sippe zu jähem Verderben und bringt so den Willen einer tückischen Schicksalsmacht furchtbar zur Ausführung.

Zu der Figur des unheimlichen Schreckgespenstes Moina dürfte Talfourd durch Shakespeare angeregt worden sein, der in seinen Dramen, wie im Hamlet und Macbeth des öfteren übernatürliche Wesen auftreten läßt. In letzterem insbesondere scheinen ihm die Gestalten der verderbenbringenden Hexen als Vorbild gedient zu haben, wenn auch in der Auffassung und Durchführung des Hexenmotivs von beiden Dichtern mannigfache Unter-

schiede zu erkennen sind. Für Shakespeare ist es, — und darin besteht überhaupt der Wert von Wundererscheinungen für die Dichtung — ein Symbol für eine ihm zugrunde liegende Idee, der die Erscheinung sichtbaren Ausdruck geben soll. So stellen die Hexen bei ihm die Versuchungen des bösen Geistes dar, der in jedem Menschen schlummert und leicht eine unbezwingliche Macht über ihn gewinnen kann. In dieser Rolle wirken sie in der dritten Szene des ersten Aktes durch ihre verlockenden Verheißungen direkt auf Macbeth ein. Talfourds Wundererscheinung dagegen ist nur um ihrer selbst willen da. Eine ihr zugrunde liegende Idee ist nicht erkennbar. Wie bei Shakespeare, so spielt auch bei Talfourd die Hexe die Rolle der Prophetin und Warnerin, aber während sie bei jenem ihre prophetische Gabe in den Dienst eines höheren Zieles, der Umgarnung und schließlichen Vernichtung des Menschen stellt, ist sie bei Talfourd lediglich Verkünderin schon vorher bestimmter Leiden, sodaß schon die bloße Begegnung mit ihr für den Menschen unabwendbares Unglück bedeutet.[1]) Dadurch tritt die Hexe bei Shakespeare in viel nähere Beziehungen als bei Talfourd zum Helden und dem Gang der Handlung einerseits und zum Zuschauer andererseits. Denn dieser sieht sie wirklich handeln, er wird in ihre Zauberkünste eingeführt und verfolgt ihr Treiben mit starkem Interesse. Bei Talfourd dagegen ist die Hexe nur eine leere Abstraktion; wir hören zwar zweimal[2]) von ihr, sehen sie aber niemals auftreten, und mit wie starken Farben ihr Bild auch ausgemalt wird, so können doch alle Berichte nicht den Eindruck in uns erwecken, den die lebendige Erscheinung auf uns macht.

Die Einheit der Handlung, gegen die Talfourd, wie wir gesehen haben, schon in den früheren Dramen gefehlt hatte, ist auch in diesem nicht streng gewahrt. Während wir im „Ion" und „Athenian Captive" mehrere sich ablösende Handlungen und getrennt wirkende Motive unterscheiden konnten, geht hier von Anfang an der Haupthandlung eine Nebenhandlung parallel. Zu dieser

1) Vergl. I, 1, 163.
2) I, 1, 115 ff.; II, 1, 100 ff.

Zweiteilung hat wohl der historische Stoff den Dichter verleitet, der zwar im Vordergrunde der Handlung die Schicksale der Macdonalds schildern, darüber aber auch die Ereignisse im feindlichen Heerlager nicht vernachlässigen wollte. Die Figur Henrys bildet dabei das Bindeglied zwischen beiden Handlungen, indem dieser seiner Abstammung nach zu der Familie der Macdonalds, politisch aber zu der Partei der Engländer gehört.

Ist schon diese Doppelhandlung an und für sich ein Uebelstand, indem dadurch im bunten Wechsel der Szenen das Interesse des Zuschauers bald hierhin, bald dorthin gelenkt wird, so wird er noch fühlbarer durch die technischen Mängel, die er zur Folge hat und die in diesem Stücke stärker als sonst hervortreten.

Der Dichter hat sein Drama so angelegt, daß er diejenigen Personen, die die Leitung der Haupthandlung in Händen haben, — wie der Major Duncanson und weiterhin König William und seine Ratgeber — überhaupt nicht auftreten läßt, sondern nur Untergebene derselben, die von ihrem Willen abhängig sind, und auch diese nur, soweit sie zu Szenen Gelegenheit geben, in denen Henry eine Rolle spielt. Infolgedessen ist der historische Stoff des Dichters schon nach den beiden ersten Akten, nachdem der erste die Exposition gebracht, der zweite die Einquartierung der Engländer unter den Macdonalds geschildert hat, fast erschöpft. Es fehlt nur noch die Katastrophe, der Untergang der Macdonalds. Die innere Entwickelung der politischen Handlung bis zur Katastrophe, die näheren Umstände, durch die sie herbeigeführt wird, kann uns der Dichter nach der Anlage seines Stückes nicht darstellen, denn dazu müßte er uns den König, seine Ratgeber und Helfer vorführen. Er läßt also den Zuschauer beim Beginn des dritten Akts einen Zeitraum von 14 Tagen, während dessen sich die Katastrophe vorbereitet hat, als verstrichen annehmen und benutzt dann den dritten und vierten Akt zur Einführung einer Liebesintrigue, in deren Verlauf Henry so in Wut gerät, daß er dem Bruder und dessen Anhang Tod und Verderben schwört. Daß diese Liebesepisode nur Füllsel ist, ist leicht einzusehen, denn Henry wäre sicher, auch ohne dazu besonders angestachelt zu werden, bereit, die Wünsche seiner Vorgesetzten auszuführen. Auch bringt sie die Handlung

keinen Schritt weiter, denn schon am Ende des zweiten Akts war Henrys und Helens Liebesverhältnis fest gegründet, und erst am Ende des vierten erklärt sich endlich Halbert bereit, auf Helen zu verzichten. Oder wollte uns dadurch der Dichter Halberts früher gezeigte Ausdauer und Zähigkeit[1]) glaublich erscheinen lassen?

Diese Lücke zwischen dem zweiten und dritten Akt ist ein schwerwiegender Fehler des Dichters und von verhängnisvollen Folgen für das ganze Drama begleitet. Sie zerstört nicht nur den inneren Zusammenhang des Stückes, sondern macht dem Zuschauer das Verständnis der Katastrophe und somit des ganzen Stückes unmöglich. Er hat ein Recht darauf, zu verlangen, daß ihm vor Augen geführt oder zum mindesten mitgeteilt wird, wie die mächtigen Gegner der Macdonalds auf den Untergang der Clansleute hinarbeiten, wie er beraten und beschlossen wurde. Denn schon die Darstellung der politischen Verhältnisse in der Exposition genügte nicht für einen Zuschauer, der die historischen Tatsachen nicht genau kennt. Er kann doch nicht alles Unerklärliche als eine Fügung des Schicksals hinnehmen, eines Schicksals, das ihm ohnehin, je mehr sich das Stück dem Ende nähert, desto ungerechter und unbegreiflicher erscheinen muß.

Tragische Empfindungen erweckt das Schicksal der Macdonalds in uns nicht. Wir sehen zwar im fünften Akt, wie ein furchtbares Unglück über sie hereinbricht, aber die Unvollständigkeit der Darstellung einerseits und die völlige Unschuld der Leidenden andererseits verhindern, daß uns die Vorstellung des unglücklichen Ereignisses so nahe gerückt wird, wie es nötig ist, um starke seelische Erschütterungen in uns zu erregen.

Fragt man, was den Dichter zu dieser Unvollständigkeit der Darstellung verleitet haben mag, so wird man zugeben müssen, daß an diesem sowie an vielen anderen technischen Mängeln die oben gerügte Doppelhandlung, die das ganze Stück durchzieht, Schuld ist. Diese bewirkte, daß der Dichter die eine Handlung, das Familienmotiv, mehr in den Vordergrund stellte auf Kosten der anderen, der politischen, da er beide Handlungen in gleichgroßer Ausführlichtkeit und mit so eingehender Motivierung der Ereignisse, wie er sie dem Familienmotiv hat zuteil

[1]) I, 1, 100 ff.

werden lassen, schwerlich hätte darstellen können. Es ist also auch hier wieder die Ueberfülle von Stoff, die dem Dichter verhängnisvoll wird.

Zwar bemühte er sich, durch die Einquartierung Henrys im Hause seines Bruders beide Handlungen möglichst zu vereinigen, und in der Tat wird durch den um Helen entbrannten Streit der Brüder und den dadurch veranlaßten Racheschwur des der Partei der Engländer angehörenden Bruders die politische Handlung gefördert, aber die militärische und politische Stellung Henrys ist doch zu untergeordnet, als daß er einen entscheidenden Einfluß auf den Gang derselben ausüben könnte. So nimmt denn jede der beiden Handlungen bis zu der gewaltsam ein plötzliches Ende herbeiführenden Katastrophe ihren eigenen Weg und entwickelt sich getrennt, — wenn man bei der Unvollständigkeit der politischen Handlung von einer dramatischen Entwickelung überhaupt sprechen kann. Dadurch ist eine einheitliche Wirkung des Ganzen unmöglich geworden.

Der häufige Wechsel des Schauplatzes der einzelnen Szenen und die einen Zeitraum von 16 Tagen umfassende Handlung bedingen eine sehr lockere Komposition und sind weitere Folgen der Doppelhandlung, die nicht nur die Einheit der Handlung, sondern auch die des Orts und der Zeit zerstört.

Das Motiv des Bruderstreites, das im Vordergrunde der ganzen Handlung steht und, wie wir gesehen haben, die Darstellung der politischen Ereignisse stark beeinträchtigt, ist des öfteren dramatisch behandelt worden, so zuletzt im 18. Jahrhundert durch Leisewitz in seinem „Julius von Tarent“ und besonders im 19. durch Schiller in der „Braut von Messina“. Wie in diesen Stücken, handelt es sich auch bei Talfourd um zwei entgegengesetzte Charaktere, Halbert und Henry, die ein und dasselbe Mädchen, Helen, lieben. Während aber dort beiden Rivalen der dadurch hervorgerufene gegenseitige glühende Haß den Untergang bereitet, endet bei Talfourd der Streit mit der Versöhnung der Gegner. Dieser friedliche Ausgang wird aber nicht etwa durch einen Wechsel der Verhältnisse, den

Eintritt besonderer Umstände herbeigeführt, sondern allein durch die Nachgiebigkeit des immer zur Versöhnung geneigten Halbert bewirkt. Es ist diese Figur, die neben Henry von allen Charakteren des Stückes am meisten hervortritt, wieder eine sehr unglückliche Schöpfung unseres Dichters. Wir wissen schon von den früheren Stücken Talfourds her, wie verfehlt gerade die Hauptcharaktere seiner Dramen sind. Halbert ist ein Schwächling, erfüllt von Sentimentalität und Schwärmerei und so mit Ion und Thoas in eine Reihe zu stellen. Er zeigt sich während des ganzen Stückes als ein sehr sanftmütiger und edler Mensch. Im Wortwechsel mit Henry von diesem zum Zweikampf herausgefordert, weiß er ihn auf dem Kampfplatz durch fortgesetzte Ermahnungen zu beschwichtigen und schließlich zur Versöhnung zu bewegen. Daher klingt es sehr unwahrscheinlich, was die Vorgeschichte berichtet, daß Halbert einst in wildem Trotz hartnäckig darauf bestanden haben soll, den Kampf, den sein Vater mit dem Bruder um die Herrschaft über die Macdonalds geführt hatte, weiter fortzusetzen. Selbst dies zugegeben, so klingt die Nachricht beinahe noch merkwürdiger, daß durch die Unglücksbotschaft einer alten Hexe sein Wesen sich so sehr zum Guten verändert haben soll.[1])

Gemäß seiner immer zur Entsagung neigenden Natur verhält sich Halbert vorwiegend passiv; selten sehen wir ihn aus eigenem Antriebe entscheidend handeln. Wo er einmal, seines Herzens Drange folgend, einen wichtigeren Schritt wagt, wie Helen und Henry gegenüber, gibt er bald nach, wenn er auf stärkeren Widerstand stößt und bereut seine Tat. Zwar erbittert ihn als begeisterten Patrioten der Uebertritt seines Bruders auf die Seite der Feinde aufs höchste und das heuchlerische Wesen Henrys, für das er eine feine Empfindung hat, kränkt ihn tief, aber ehe er sich zu Handlungen gegen ihn bestimmen läßt, weiß er doch immer noch, sich zu beherrschen und die Fehler des Bruders von einem höheren ethischen Standpunkte aus mit väterlicher Milde zu betrachten. Er ist von Ahnungen erfüllt und sieht das Unglück seines Stammes voraus, indem er von Seiten der Engländer Verrat wittert,[1]) ohne indessen zur Tat zu schreiten. Psycho-

[1]) I, 1, 71 ff.; vergl. oben Seite 44.
[2]) III, 2, 222; IV, 4, 47 ff.; II, 1, 134.

logisch ist es also durchaus richtig, wenn gerade einer so sensiblen Natur wie Halbert die Vision der alten Moina erscheint. Wenn nun Talfourd diese Figur, die Henry treffend „a grave philosopher“ nennt, zur Hauptfigur seines Dramas gemacht hat, so hat er damit einen großen Mißgriff getan. Denn sie ist nicht nur ihrem ganzen Wesen nach undramatisch, sondern steht auch mit der politischen Haupthandlung in keiner direkten Verbindung, indem diese ohne sein Wissen ihren Fortgang nimmt. Umsomehr gab sie dem Dichter erwünschte Gelegenheit, rhetorischen Glanz zu entfalten und weise Betrachtungen über Welt und Menschen und die Freuden vergangener Zeiten anzustellen, in denen dieser sentimentale Held mit Vorliebe weilt.

Im Vergleich zu der Figur Halberts ist dem Dichter die Gestalt Henrys ungleich besser gelungen und sie wäre es noch mehr geworden, wenn Talfourd nicht auch hier wieder zu starke Farben aufgetragen hätte. Sein Uebertritt auf die Seite der Engländer, der als eine wohl überlegte Handlung aus ganz eigennützigen Motiven dargestellt wird, zeugt von einer sehr niedrigen Gesinnung, und sein späterer, mit so großer Heuchelei [1]) gegenüber Mutter und Bruder betriebener Landesverrat stempelt ihn vollends zu einem vollendeten Bösewicht. Immerhin nötigt uns sein rastloser Ehrgeiz, der ihn zwar auf eine falsche Bahn gelockt hat, zugleich aber auch ihn zu hervorragenden militärischen Leistungen angespornt hat, Bewunderung ab, und die großen politischen Fragen, die seinen Handlungen zugrunde liegen, sind wohl imstande, ihnen eine gewisse Größe zu verleihen. Vor allem aber sehen wir ihn eine starke Willenskraft entfalten, wodurch er für den Zuschauer ein wesentlich höheres dramatisches Interesse hat als Halbert. Leider gereicht die Doppelhandlung des Stückes auch dieser Figur zum Schaden, indem der Dichter auch sie in jene kleinliche Liebesangelegenheit verwickelt werden läßt, die den dritten und vierten Akt unseres Stückes ganz ausfüllt.

In diesen beiden Akten wird nun das Motiv des Bruderstreites dargestellt, das Talfourd, wie oben erwähnt, Schillers „Braut von Messina“ entlehnt haben dürfte. Es

[1]) Am deutlichsten tritt sie am Ende der Zweikampfszene (II, 3) hervor, wo sie geradezu erheiternd wirkt.

ist ein Charakteristikum kleiner Talente, daß sie bei Entlehnung von Motiven aus bedeutenden Dichtwerken nicht imstande sind, das Motiv mit seinen Wurzeln in ihre Dichtung zu verpflanzen. Der Grund hierfür liegt entweder in einem Mangel an dichterischem Empfinden, d. h. der Fähigkeit, große und erhabene Gedanken in ihrer ganzen Tragweite zu erfassen oder in einem Mangel an dichterischer Kraft, dem Vermögen, das Empfundene in allen Teilen ebenso oder mit annähernd derselben Wirkung wiederzugeben. So sahen wir in den beiden vorigen Dramen, wie oberflächlich und mißverständlich Talfourd antike Motive, wie das des Schicksals, aufgefaßt und dargestellt hat; so sahen wir auch in diesem Stücke, wie er das Shakespeare'sche Hexenmotiv aller Tiefe und Eigenart beraubt verwendet hat. Der Bruderstreit, um den es sich in unserem Stücke handelt, bietet einen neuen Beweis für die geringen dramatischen Fähigkeiten Talfourds. Nachdem bereits eine Versöhnung zwischen den beiden grundverschiedenen Brüdern Halbert und Henry stattgefunden hat, wird Helen Campbell, die einstige Gespielin ihrer Kindheit, die äußere Ursache zu einem erneuten und noch viel heftigeren Ausbruch des Streites; denn beide werden von heißer Liebe zu ihr ergriffen. Soweit also stimmt Talfourd mit Schiller überein, nur daß bei diesem die Geliebte der Brüder ihre ihnen unbekannte Schwester ist. Während aber bei Schiller der Bruderstreit die Grundlage bildet, auf der sich die Handlung aufbaut, die Quelle für alles nachfolgende Unglück darstellend, begnügt sich Talfourd damit, den Bruderstreit als solchen zu schildern, ohne ihn in innere Beziehung mit der politischen Haupthandlung zu setzen. Henrys politischer Haß gegen Halbert und dessen Anhang wird zwar durch dessen Verlobung mit Helen stark geschürt und wir hören, mit welchem Eifer er seinerseits bei der Vernichtung der Macdonalds mitzuwirken verspricht, aber die politische Handlung selbst hätte auch ohne den Bruderstreit den Ausgang genommen, den sie jetzt nimmt. Der Bruderstreit ist also für die Haupthandlung entbehrlich.

Auch die Darstellung des Streites ist innerlich trivial und nichtssagend. Halbert ist es mit großer Mühe gelungen, Helen seinem Bruder abspenstig zu machen. Er verlobt sich mit ihr. Aber schon am nächsten Tage

hat er sich eines besseren besonnen, weil er aus Helens Benehmen nicht auf Gegenliebe schließen zu können meint, und am Hochzeitstage nimmt er kurz vor der Trauung sein Wort zurück und überläßt Helen seinem Bruder, den sie immer geliebt hat. Man weiß nicht, über wen man sich mehr wundern soll, über Halbert oder über Helen, die beide nicht mit sich selbst einig zu sein scheinen. Solche schwankenden Charaktere eignen sich nicht zur dramatischen Behandlung.

Durch den freiwilligen Verzicht Halberts wird der Bruderstreit friedlich beigelegt. Damit ist die Handlung auf denselben Punkt zurückgekehrt, auf dem sie am Ende des zweiten Aktes nach der kurz vorhergegangenen Versöhnung der Brüder sich befand. Also ist auch hieraus zu ersehen, daß das Motiv des Bruderstreites bei Talfourd keinen inneren Zweck im Bau des Dramas hat, sondern nur als Episode verwendet wird. Episoden von dieser Länge und dieser Art haben aber im Drama keine Stelle und sind zu verwerfen. Es ist, als wenn der Dichter nicht den Mut hatte, starke Charaktere zu zeichnen, die, wie bei Shakespeare, moralische und rechtliche Schranken durchbrechend, ihr Ziel bis in die letzten Konsequenzen verfolgen, bis zum letzten Atemzuge für ihre Sache kämpfend. Auch dies ist ein Kennzeichen kleiner Talente. Es spielt dabei wieder die triviale Anschauung von der irdischen Grerechtigkeit mit, die sich in diesen Köpfen zu der festen Regel ausbildet, es müsse, um die gewohnte und bequeme Vorstellungsweise des Zuschauers nicht zu stören, am Schluß des Stückes alles möglichst ausgeglichen werden, indem entweder, wie hier, ein als falsch erkanntes Ziel noch zur rechten Zeit aufgegeben wird, oder, wenn dies nicht mehr möglich, wie in den beiden vorigen Stücken, das Unrecht durch ein Gottesgericht nach Gebühr bestraft wird.

Sprache und Metrum in Talfourds Werken.

Was wir schon im vorigen Teile unserer Darstellung an Talfourds Dramen öfters haben tadeln müssen, macht sich auch hier wieder unangenehm bemerkbar: Es findet sich in Talfourds Sprache viel überflüssiges Beiwerk, wodurch die Darstellung an Klarheit einbüßt. Seine Dramen enthalten eine Fülle von Bildern und Vergleichen, weniger noch die beiden letzten, als besonders das erste, „Ion", wo der weniger umfangreiche Stoff zu breiterer Schilderung und farbenreicher Ausmalung Gelegenheit gibt. Hier verleitet den Dichter die Sucht nach bildlichem Ausdruck, die wohl nicht immer ganz mühelos zu befriedigen war, zuweilen zu Ueberladenheit und Geschraubtheit.

Im folgenden seien aus seinen Dramen einige Stellen angeführt, die geignet sind, von seiner bildlichen Ausdrucksweise eine Vorstellung zu geben.

Die Schuld schildert Talfourd folgendermaßen (Ion, I, 1, 158 ff.):

„'Tis human guilt that blackens in the cloud,
Flashes athwart its mass in jagged fire,
Whirls in the hurricane, pollutes the air,
Turns all the joyous melodies of earth
To murmurings of doom."

Ueber die Unzufriedenheit sagt Adrastus (Ion, II, 1, 84 ff.):

„. . the low fog of murky discontent,
Which now creeps harmless through its marshy birth-place,
To veil my setting glories."

Mit folgenden Worten ruft Ion Adrastus die Freuden der Jugend ins Gedächtnis zurück (Ion, II, 1, 177 ff.):

„. . . Think upon the time
When the clear depths of thy yet lucid soul
Were ruffled with the troublings of strange joy,

As if some unseen visitant from heaven
Touch'd the calm lake and wreath'd its images
In sparkling waves."

Creon sieht sein nahes Ende voraus und sagt (Ath. Capt., I, 1, 57 ff.):

„. . . My soul
Begins its solemn whispers of adieu
To earth's too sweet companionship."

Thoas schildert seine seelischen Qualen folgendermaßen (Ath. Capt., IV, 2, 78 ff.):

„. . . The joy of battle
In eddies as a whirlpool had engulf'd
The thought of one sad moment, when my soul
Was blasted: but it rises in the calm,
Like form of slaughter'd seaman, that pursues
The murderous vessel which swept proudly on,
When his death-gurgle ended."

Halbert sagt zu Helen (Glencoe, II, 1, 139 ff.):

„Sweet girl!
Your beauty, early sever'd from its stem,
And planted in an honest soil, retains
No vestige of its origin."

Was nun das Verhältnis von Talfourds Sprache zu der seiner Vorbilder, der griechischen Tragiker angeht, so geht schon aus dem vorigen Teile unserer Darstellung hervor, daß Talfourd sie unmöglich getreu wiedergegeben haben kann. Denn gerade die Sprache jener Dichter ist so eng mit ihrem ganzen Empfindungsleben und Denken verknüpft, daß wohl nur der sie erfolgreich nachahmen kann, der in die griechische Volksseele im allgemeinen und den Geist der griechischen Tragiker im besonderen tief eingedrungen ist und sich ihre Anschauungsweise und ihren Vorstellungskreis völlig zu eigen gemacht hat. Von diesem Ziele aber ist Talfourd, wie wir gesehen haben, noch weit entfernt.

Um nun diesen Mangel, dessen sich der Dichter wohl bewußt gewesen ist, wenigstens äußerlich etwas zu verdecken, hat er versucht, den Stil seiner Dramen dadurch zu gräzisieren, daß er so oft wie möglich auf griechischer Anschauungsweise beruhende Personifikationen oder Götternamen in die Reden der auftretenden Personen einflicht. So finden wir im „Ion" Fate, Fortune, Death, Nature,

Love als lebende Wesen gedacht; ein Lieblingsausdruck des Dichters ist Heaven. Er findet sich im „Ion“ dutzendweise, eine Personifikation, die in diesem Sinne bei den griechischen Tragikern nie vorkommt. Auch Götter werden oft erwähnt und angerufen, wie Jove, Apollo, Minerva.[1]) Ebenso wie in Komposition und Technik von Talfourds Dramen tritt also auch in der Sprache derselben eine rein äußerliche, mechanische Nachahmung antiker Dichtung zutage. Diese Tatsache wird natürlich dort umso greller hervortreten, wo der Dichter rein romantische Motive verwendet, so besonders in den Liebesszenen zwischen Ion und Clemanthe. Szenen dieser Art kannte das griechische Drama nicht, wie überhaupt die Liebe in der hellenischen Literatur eine viel untergeordnetere Rolle spielte als in unserer modernen. Die Kosenamen, die hier Ion seiner Geliebten gibt, wie dearest, my Love, — er wird von ihr der „gentle Ion“ genannt — machen einen recht trivialen, beinahe komischen Eindruck.

Talfourds Sprache ist stark rhetorisch gefärbt, der Jurist spricht aus allen seinen Dramen. In dieser Hinsicht gleicht er seinem Berufsgenossen Corneille, dem bedeutendsten Vertreter des französischen Klassizismus. Und doch findet sich ein wichtiger Unterschied in der Sprache beider. Corneille verwendet sehr wenig Bilder und poetische Umschreibungen. Talfourd dagegen sehr viele; er zeigt eine viel größere Regsamkeit der Phantasie, denn er war ein Kind seiner Zeit, der Romantik. Hätte Talfourd sich nur Goethes Iphigenie zum Muster genommen! Dann hätte er nicht soviel Bilder und Phrasen gebraucht, sondern mehr auf Gedankentiefe Wert gelegt, wie sie jenes Werk besitzt, wo jeder Gedanke knapp und klar, gleichwie in einer in Stein gehauenen Inschrift, zum Ausdruck gebracht ist.

---

[1]) Im zweiten Stück „The Athenian Captive“ sind alle diese Hellenismen bedeutend seltener vertreten; es scheint, als ob es Talfourd mit der Zeit lästig wurde, dies äußere Gewand seinen Dichtungen zu bewahren.

Der Vers, in dem Talfourds Dramen abgefaßt sind, ist der Blankvers. Er kam in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts bei einer großen Anzahl von Dramendichtern wieder in Anwendung, von denen aber außer Talfourd nur wenige, wie Knowles, Beddoes, Taylor Bedeutung erlangt haben. Talfourds Verse zeichnen sich durch große Korrektheit aus. Unregelmäßigkeit des Rhythmus findet sich sehr selten, ebenso kommt Silbenverschleifung, die man bei Shakespeare so oft genötigt ist anzunehmen, um den Vers wiederherzustellen, nur in verhältnismäßig wenigen Fällen vor.

Der Verfasser hat versucht, um ein einigermaßen anschauliches Bild von Talfourds Versbau zu erhalten, die wichtigsten metrischen Fragen, die bei der Untersuchung des Blankverses, z. B. des Shakespeare'schen in Betracht kommen, auch an Talfourds Versen zu erörtern. Danach ergaben sich folgende Zahlenwerte:

Von 300 Versen waren:

	weiblicher Endung	männlicher Endung	durch Enjambement verbunden
Ion	54	246	96
The Ath. Capt.	27	273	135
Glencoe	27	273	219

Von 200 Redeabschlüssen waren:

	im Innern des Verses	am Ende des Verses
Ion	140	60
The Ath. Capt.	164	36
Glencoe	156	44

In Prozenten ausgedrückt lauten die Zahlen folgendermaßen:

	weiblicher Endung	männlicher Endung	Enjambement
Ion	18	82	32
The Ath. Capt.	9	91	45
Glencoe	9	91	73

	Redeabschlüsse im Innern des Verses	Redeabschlüsse am Ende des Verses
Ion	70	30
The Ath. Capt.	82	18
Glencoe	78	22

Der Reim findet sich nirgends. Unvollständige Verse sind sehr selten.[1])

Wenn auch obige Zahlen nur bedingte Geltung haben, so ist doch aus ihnen zu ersehen, daß in den späteren Dramen das Enjambement, die im Innern des Verses stehenden Redeabschlüsse, sowie die männlichen Versausgänge eine Zunahme erfahren.

---

[1]) Ion, II, 1, 88, 96. Ath. Capt. III, 1, 100.

Schluß: Ergebnisse.

Nachdem wir Talfourds Dramen nach Inhalt und Form betrachtet haben, kehren wir zum Ausgangspunkt unserer Untersuchung zurück, um in Kürze zusammenzufassen, was sich aus dem Gesagten für Talfourds Pseudoklassizismus ergibt.

Wie wir öfters zu beweisen Gelegenheit hatten, handelt es sich bei Talfourd nicht um ein wirkliches Verständnis und Beherrschung antiker Stoffe und Formen und darauf sich gründender freier, selbständiger Behandlung derselben, sondern nur um äußere Nachahmung, eine schematische Anwendung antiker Motive und eine mechanische Handhabung tragischer Kunstmittel. Seine Dramen zeigen ein buntes Durcheinander antiker und moderner Elemente. Modern sind vor allem seine Figuren, des Dichters eigene Schöpfungen, in ihnen spiegelt sich deutlich die Richtung seiner Zeit. Wie in ihrer Sprache, so sind sie auch ihrem Wesen nach modern.

Doch reichte für eine lebensvolle und wahre Gestaltung derselben, für die ihm Shakespeare hätte vorbildlich sein können, seine Kraft nicht aus. Wie Corneille zeichnet Talfourd Menschen, wie sie sein sollen, nicht wie sie sind. Seine Helden sind ethisch ideale Charaktere. Bei näherer Betrachtung merkt man, daß sie alle einander sehr ähnlich sind. Selbstlose Hingabe ist der Grundzug ihres Charakters. Hierin gleichen sie sehr den Figuren des französichen und englischen Klassizismus; wie Addisons Cato sind sie ein Muster der Tugend. So haben sie auch viel von der Würde und Steifheit jener an sich.

Wie fast alle Dichter jener Epoche, so besaß auch Talfourd keine Menschenkenntnis. Die Worte, mit denen Lotheissen Corneille als Dramatiker charakterisiert, lassen sich auch auf Talfourd anwenden: „Er dringt nicht in die Tiefe des Herzens, um den geheimsten Regungen der menschlichen Natur nachzugehen und die leisesten Schwingungen der Seele zu erforschen. Er bildet seine Figuren aus der Phantasie heraus, oft über Lebensgröße . . . aber seine Welt ist nicht recht die unsere.“

Lebenslauf.

Am 13. April 1885 wurde ich, Ernst Julius Saschek, als Sohn des Regierungs-Hauptkassen-Buchhalters, Rechnungsrats Julius Saschek und seiner inzwischen verstorbenen Gattin Martha, geb. Marx zu Danzig geboren und gehöre der evangelischen Kirche an.

Ich besuchte zunächst das Kgl. Gymnasium zu Danzig. Nach mehrjähriger Unterbrechung des Schulunterrichts wurde ich Ostern 1905 auf Grund einer Aufnahmeprüfung in das dortige Städt. Gymnasium aufgenommen, das ich Ostern 1907 mit dem Zeugnis der Reife verließ.

Darauf widmete ich mich dem Studium der neueren Sprachen und der Philosophie, zunächst auf der Albertus-Universität zu Königsberg i. Pr., dann ein Semester auf der Maximilians-Universität zu München, von wo ich wieder nach Königsberg zurückkehrte, wo ich noch jetzt meinen Studien obliege.

In Königsberg hörte ich Vorlesungen bei den Herren Professoren und Dozenten:

Ach, Baumgart, Dunstan, Flamand, Goedeckemeyer, Haendcke, Hallervorden, Kaluza, Kowalewski, Meißner, Schultz-Gora, Uhl, Walter.

Auch gehörte ich je zwei Semester dem romanischen und englischen Seminar zu Königsberg an. In München hörte ich Vorlesungen bei den Herren Professoren und Dozenten:

Geiger, Jordan, Kutscher, von der Leyen, Lipps, Schick, Sieper, Voll.

Allen meinen Lehrern spreche ich an dieser Stelle meinen herzlichsten Dank aus, insbesondere Herrn Geheimen Regierungsrat Prof. Dr. Kaluza, von dem ich die Anregung zu vorliegender Arbeit erhielt, sowie Herrn Geheimen Regierungsrat Prof. Dr. Baumgart, der mich bei der Abfassung der Arbeit in liebenswürdigster Weise unterstützt hat.

Die mündliche Prüfung bestand ich am 27. Febr. 1911.